Hamburger Studien
zu
Volkstum und Kultur der Romanen

Mit Unterstützung
der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung
herausgegeben vom
Seminar für romanische Sprachen und Kultur
an der Hamburgischen Universität

Band 2

814.29

Das Französische Prosagedicht

16
3480
R 244

von

Franz Rauhut

7
236

AUSGESCHIEDEN
Invent. Nr. 3535

Friederichsen, de Gruyter & Co. m.b.H., Hamburg 1929

Druck von J. J. Augustin in Glückstadt und Hamburg.

Inhalt.

I. Teil: Die Prosagedichte der Romantik: 1
1. Grundsätzliche Fragen 1
2. Chateaubriand und Mme de Staël 8
3. Bertrand 13
4. Lamennais 22
5. Guérin 24
6. Poetae minores (Barbey d'Aurevilly, Houssaye, Lefèvre-Deumier, Renan, Walter) 30
II. Teil: Die Prosagedichte des Symbolismus: 34
7. Baudelaire 34
8. Lautréamont 46
9. Rimbaud 61
10. Baudelaire-Schüler (Cros, Laforgue, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Mikhaël, Proust, Louÿs, Verlaine, Verhaeren, Renard, Gourmont, Merrill, Tailhade, Lautrec) 71
11. Mallarmé 80
12. Saint-Pol-Roux, Jarry und Schwob 96
III. Teil: Rückblick 103
IV. Teil: Chronologische, biographische und bibliographische Angaben: 108
A. Chronologische und biographische Angaben: 108
1. Chronologie der Entstehung der Prosagedichte 108
2. Chronologie der Veröffentlichung der Prosagedichte . 109
3. Lebenszeit und Herkunft der behandelten Autoren. 111
B. Bibliographie: 112
1. Allgemeine Bibliographien 112
2. Allgemeine Darstellungen 113
3. Anthologien 113
4. Literatur über die einzelnen Autoren 114
Nachträgliche Bemerkung zu S. 52 121

Romanisches Seminar Bibliothek Universität München

Romanisches Seminar Universität München Bibliothek

I. Teil: Die Prosagedichte der Romantik.

1. Grundsätzliche Fragen.

Es ist eine Streitfrage, ob es literarische Gattungen gibt oder nicht. Dabei muß man die theoretische und die historisch praktische Bedeutung der Anerkennung oder Verwerfung der Gattungen sorgfältig auseinanderhalten. Benedetto Croce zeigt in seiner „Ästhetik", daß es lediglich Sache der praktischen Orientierung ist Gattungen zu unterscheiden und daß es vom Standpunkt der Aesthetik aus verkehrt ist Kunstwerke nach den konstruierten „Gesetzen" einer „Gattung" zu werten. Im Zeitalter des französischen Klassizismus hat man über diese Frage anders gedacht. Die Geschichte der bekannten klassizistischen „Regeln" über das Drama zeigt, daß solchen an sich irrtümlichen Lehren gelegentlich eine historisch praktische Bedeutung zukommen kann, wenn sie nämlich, wie das bei den sogen. „drei Einheiten" der Fall ist, in zweifellos bescheidenem Maße zur Entstehung strenger klassizistischer Kunstwerke beitragen. Der Gedanke einer festumgrenzten Gattung konnte freilich nur deshalb züchtend wirken, weil er mit dem Geschmacksideal der Dichter in gewissem Sinn harmonierte. Gegen die Abgrenzung von Gattungen sind schon früh Kritiken laut geworden, begreiflicherweise besonders bei solchen Autoren, die sich durch diese Regulierung beengt fühlten oder ihretwegen eine ungerechte Beurteilung erfuhren. Allgemein wird diese Kritik aber erst in der Romantik, und zwar in der europäischen Romantik. Darin drückt sich ein Wandel in der Weltanschauung aus, insofern die Romantik sich gegen den vorausgegangenen Rationalismus und somit auch gegen die rationalistische Theorie der Gattungen und Regeln auflehnt. Croce selbst, der auf den Schultern von Vico, Schleiermacher, W. v. Humboldt und De Sanctis steht, ist mit seiner scharfen Trennung der Ästhetik von der Logik und mit seiner unbedingten Ablehnung der Gattungen und Regeln der moderne Vertreter der romantischen Ästhetik.

Spricht Croce den Gattungen vom theoretischen Standpunkt aus die Existenzberechtigung in der Ästhetik ab, so muß er sie vom Standpunkt der künstlerischen Praxis aus, wenn auch mit Einschränkungen, anerkennen.

„Des Kriteriums des Fortschritts", sagt Croce, „kann also die Kunst- und Literaturgeschichte so wenig entraten, wie irgend eine andere Geschichte seiner entraten kann. Was ein gegebenes Kunstwerk wirklich ist, können wir nicht auseinandersetzen, ohne das künstlerische Problem festzustellen, das sein Schöpfer lösen sollte, und ohne anzugeben, ob ihm die Lösung gelungen ist oder inwieweit und

warum er sie verfehlt hat. Aber das Kriterium des Fortschritts nimmt in der Kunst- und Literaturgeschichte eine ganz spezielle Form an, die von jener Form, welche es in der Geschichte der Wissenschaften annimmt, sehr verschieden ist, wie es eben der verschiedenen Natur des ästhetischen und des wissenschaftlichen Vorganges entspricht.

Die Geschichte der Wissenschaft können wir auf einer einzigen Linie von Fortschritt und Rückschritt darstellen. ...Aber die Kunst ist Anschauung, und die Anschauung ist Individualität, und die Individualität wiederholt sich nicht. Es wäre daher ganz verfehlt, die Geschichte der künstlerischen Produktion des Menschengeschlechts auf einer einzigen fortschreitenden und rückschreitenden Linie darzustellen.

Die Geschichte der ästhetischen Produktion bildet gleichsam ein System von fortschreitenden Kreisen, von denen aber jeder sein eigenes Problem hat und nur im Hinblick auf dieses Problem einen Fortschritt kennt. Wenn viele sich an einem gleichen Stoff bemühen, ohne daß es ihnen gelingt, ihm die geeignete Form zu geben, sie aber wohl sich dieser Form nähern, dann sagt man, findet da ein Fortschritt statt; und wenn der kommt, der jenem Stoff die definitive Form gibt, dann sagt man, daß der Kreis geschlossen ist; und der Fortschritt ist zu Ende. Ein typisches Beispiel hiefür bietet der Fortschritt in der zersetzenden Bearbeitung der ritterlichen Stoffe in der Renaissance von Pulci bis Ariost. Wollte man noch weiter bei demselben Stoff beharren, so würde man nichts erreichen, als Wiederholungen oder Nachahmungen, Abschwächungen oder Übertreibungen, jedenfalls aber ein Verderben des schon Erreichten, das heißt also die Dekadenz, wie die Epigonen Ariosts es getan. ...Wo der Stoff nicht der gleiche ist, dort gibt es auch keinen fortschreitenden Kreis: weder bedeutete Shakespeare einen Fortschritt gegenüber Dante, noch Goethe gegenüber Shakespeare; sondern Dante bedeutete höchstens einen Fortschrittt gegenüber den mittelalterlichen Verfassern von Visionen, sowie Shakespeare gegenüber den Dramenschreibern der elisabethinischen Zeit, und Goethe im Werther und im ersten Faust gegenüber den Schriftstellern des Sturm und Drang."[1])

„Es könnte so aussehen, als ob wir mit alledem jedes Band der Ähnlichkeit zwischen Ausdrücken (Kunstwerken) leugnen wollten. Diese Ähnlichkeiten bestehen natürlich, und die Kunstwerke bilden sicherlich Gruppen; aber es sind Ähnlichkeiten, wie man sie unter den Individuen findet, die sich niemals in abstrakte Definitionen fassen lassen. Es sind Ähnlichkeiten, die mit der Gleichsetzung, der Unterordnung und der Beiordnung der Begriffe nichts zu tun haben. Sie bestehen in dem, was man im gewöhnlichen Leben einen „Familienzug" nennt, und sie haben ihren Grund in der Ähnlichkeit der historischen Bedingungen, unter denen die verschiedenen Kunst-

[1]) B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Teoria, Storia,* Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902[1], S. 136ff., zit. nach der Übers. v. K. Federn, Leipzig, Seemann, 1905, S. 129f. — Vgl. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* München, Hueber, 1923, S. 26f.

werke entstanden, oder in einer Seelenverwandtschaft der Künstler, die sie geschaffen."[1])

In den folgenden Untersuchungen ist zu zeigen, ob und inwiefern die hier behandelten Gedichte eine „Familienähnlichkeit" haben und ob und inwiefern bei ihnen von einem Fortschritt innerhalb eines sich schließenden oder auch nicht schließenden Kreises die Rede sein kann. Es handelt sich hier also nicht um die „Gesetze" einer abstrakten, logisch konstruierten, zeitlosen, in der Luft hängenden „Gattung", sondern um eine empirische Form, um einen historisch nachweisbaren dichterischen Ausdruck. Die Problemstellung ist also ähnlich wie die des Historikers, der beispielsweise die *chansons de geste* als den künstlerischen Ausdruck der historischen Periode untersucht, in der sie entstanden sind. Da die Prosagedichte nur im Zusammenhang mit der Entwicklung der gesamten Lyrik zu verstehen sind, ist der Zweck der folgenden Untersuchungen zugleich der, durch eine Spezialstudie einen Ausschnitt aus der Lyrik eines größeren Zeitraums zu geben und dessen Wesen durch die Detailuntersuchungen zu ergründen.

Fassen die Autoren der Prosagedichte ihre Werke selbst als einer Gattung zugehörig auf oder nicht und wie denken die Kritiker darüber? Bertrand bezeichnet seine Prosalyrik als ein *nouveau genre de prose*[2]). Baudelaire betrachtet seine Prosagedichte als einen Versuch in der von Bertrand geschaffenen Gattung, bei dem allerdings etwas anderes entstanden sei, als beabsichtigt war. Für die Baudelaire-Schüler sind ihre eigenen Prosagedichte Versuche in einem Genre, das sie in Nachahmung ihres Meisters pflegen. Zu diesen „Schülern" gehört auch Huysmans, der das Prosagedicht ebenfalls als Gattung auffaßt und in seinem Roman *A rebours* eine Theorie, ein Ideal der Gattung formuliert. Edouard Schuré schreibt in seiner Einleitung zu den Prosagedichten von de Bère: . . . *ce genre poétique, si répandu aujourd'hui, est né il y a un peu plus d'un siècle, au moment où le sentiment de l'infini et la puissance visionnaire du rêve, qui jusque-là étaient demeurés le privilège de la religion, font irruption dans la littérature et dans la poésie pour s'y manifester avec une liberté inconnue jusqu'à ce jour.*[3]) Er versucht anschließend an diese Definition eine Geschichte der Gattung zu skizzieren, äußert aber dabei eine Menge sehr verfehlter Urteile. Max Jacob, der eine eigene Art des Prosagedichts geschaffen hat, sucht sein *genre* zu definieren und gegen die Prosagedichte der andern abzugrenzen[4]). Fortunat Strowski spricht im Hinblick auf Baudelaires und Bertrands Prosagedichte von einem *genre destiné plus tard à une brillante fortune*[5]); Jean Giraud bezeichnet Bertrands

[1]) Croce, *Estetica*[1], S. 76, Federn, S. 72.

[2]) Aloysius Bertrand, *Le keepsake fantastique*, herausg. v. Bertrand Guégan. Paris, La Sirène, 1923, S. 192.

[3]) Jean de Bère, *Au fond des yeux, petits poèmes en prose*, préface d'Edouard Schuré, Paris, Perrin, 1911, S. If.

[4]) Vorwort zu *Le cornet à dés* (1917) u. *Art poétique* (1922).

[5]) *Tableau de la littérature française au XIXe siècle*, Paris, Delaplane, 1912.

Prosagedichte als ein *genre nouveau*[1]); G. und A. Guillot Muñoz sprechen ebenfalls von einem *genre* und skizzieren eine Geschichte dieser Gattung[2]). Die genannten Autoren, Dichter sowohl wie Kritiker, sprechen alle von einer neuen „Gattung"; es hat sich also das Merkwürdige ereignet, daß die Ausdrucksform des Prosagedichts, die als Leugnung der lyrischen „Gattung" entstanden ist, als neue Gattung betrachtet und so gewissermaßen vor der Kritik sanktioniert wurde. Die einzigen, die von dieser Anschauung abrücken, sind Théodore de Banville und der junge Lyriker André Breton. Banville drückt in einer enthusiastischen Kritik von Baudelaires *Poèmes en prose* seine Genugtuung darüber aus, daß durch diese Gedichte der Beweis erbracht sei, daß der Dichter nicht an die „Regeln" der Prosodie gebunden ist[3]): *Et, ne vous y trompez pas, dans le choix de la prose appliquée à ces compositions, il y a aussi une démonstration importante. Voici trente ans, que dis-je? voici mille ans qu'on nous répète avec pitié: «Que seriez-vous sans le vers, sans le rhythme, sans la rime, sans ces enchantements tout matériels, qui, tout d'abord, vous assurent la complicité de nos sens, bercent l'âme dans une ivresse musicale, et dissimulent sous les richesses de leurs broderies mélodiques l'indigente simplicité de vos pensées?» Eh bien! les poëmes en prose de Charles Baudelaire répondent à cela encore; ôtez au poëte le vers et la lyre, mais laissez-lui une plume; ôtez-lui cette plume et laissez-lui la voix; ôtez-lui la voix et laissez-lui le geste; ôtez-lui le geste, attachez ses bras, mais laissez-lui la faculté de s'exprimer par un clin d'œil, il sera toujours le poëte, le créateur, et s'il ne lui est plus permis que de respirer, sa respiration créera quelque chose. O fous bizarres de vous imaginer que c'est à un certain balancement de syllabes, à une suspension de sens, au retour régulier de certains sons qu'a été donné le privilège inouï d'enfanter des êtres! Quand les dieux emplissent l'éther de comètes, de constellations, d'étoiles et secouent sur lui une poussière d'astres, ce n'est pas à l'aide de leurs mains qu'ils suspendent dans l'immensité bleue ces lumières chantantes, mais par un simple acte de leur pensée génératrice!* Breton spricht von einem idealen außerhalb des Begriffes „Gattung" stehenden Prosagedicht, das Bertrand, Baudelaire und ihre Nachfolger nicht realisiert hätten, weil sie sich von der Absicht nicht freimachen konnten „Gedichte" zu verfassen: *Certes la prose de Louis Bertrand diffère sensiblement de cet idéal, et Baudelaire ne semble pas avoir été plus heureux. C'est que tous deux ne cessèrent en écrivant de se placer dans le cadre du «poème», en sorte qu'il s'établit promptement un modèle du genre et qu'on put apprendre la règle du nouveau jeu. On «composa» dès lors des poèmes en prose tout comme des sonnets, MM. Pierre Reverdy et Max Jacob viennent de se rendre maîtres de cette forme; il est fâcheux*

---

[1]) Bédier et Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, Paris, Larousse, 2. Bd., 1924, S. 195.

[2]) G. et A. Guillot Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*, Montévidéo, Collection du Comité France-Amérique de Montévidéo, 1925, S. 58f.

[3]) In: *Le Boulevard* v. 31. 8. 1862 (s. Ch. Baudelaire, *Petits poëmes en prose*..., von J. Crépet besorgte krit. Ausgabe, Paris, Conard, 1926, S. 227f.).

pour eux que les assignats n'aient pas conservé leur valeur.[1]) Die hier mehr angedeutete als ausgesprochene Kritik des Begriffs der Gattung ist durchaus romantischer, besser neuromantischer, d. h. symbolistischer Inspiration, und Breton würde diesen Worten zufolge seine eigenen unter dem Titel *Poisson soluble*[2]) veröffentlichen Prosagedichte nicht als einer Gattung zugehörig bezeichnen.

Wenn es überhaupt einen Sinn hat zwischen „Poesie" und „Prosa" einen Unterschied zu machen, so kann es, banal ausgedrückt, nur der sein, daß die reine „Prosa" auf die sachliche Mitteilung beschränkt ist und daß überall dort, wo ein subjektives, persönliches Gefühlselement spürbar ist, „Poesie" vorliegt. Aus dieser Definition geht hervor, daß es reine Prosa praktisch gar nicht oder nur in den seltensten Fällen gibt, denn wo wäre die sachliche Mitteilung, die jeglichen, auch den bescheidensten Lyrismus vermissen ließe? Prosadichtung hat es also immer, selbst in der klassizistischen und rationalistischen Periode, gegeben. Victor Klemperer analysiert einmal eine Stelle aus Rabelais' Roman und kommt zu dem Schluß: „Eine freie und doch deutliche und sichere Rhythmik bewegt diese Sätze, deren Inhalt der Prosa entrückt ist, die einen Laut in mannigfachen Bildern malen, eine Spannung vorbereiten, hinhalten, plötzlich lösen und ruhig nach- und ausschwingen lassen. Die Form des Prosagedichtes, die das XIX. Jahrh. in Frankreich von sich aus gefunden haben will, ist hier bereits gegeben, nur nicht für sich allein, wahrscheinlich auch gar nicht bewußt angestrebt, sondern aus dem epischen Strom als Welle hochdrängend und in ihn zurücksinkend. Dabei zeigt sich deutlich die doppelte Eigenart und Möglichkeit des Prosagedichtes: es vermag sich dem individuellen Gefühl und Rhythmus enger anzuschmiegen als die zum allgemeinen Gebrauch vorhandenen Verse und Gedichtformen, und es vermag gleichzeitig Elemente in die lyrische Bewegung mit hineinzureißen, die von sich aus, sei es stofflich, sei es gedanklich, ihr widerstreben. Das Prosagedicht ist beides: Intensivierung und Erweiterung, Auflösung und Übertrumpfung des regelhaft geformten lyrischen Gedichtes".[3]) Dichterische Prosa im Sinn eines lyrisch rhythmischen Prosastils findet sich naturgemäß jederzeit und man hat — um ein Beispiel aus dem Klassizismus anzuführen — Fénelons *Télémaque* nicht mit Unrecht ein „Prosagedicht" genannt; seit der Romantik wird die „poetische Prosa" in der französischen Literatur geradezu wuchernd. Von dieser Prosa soll hier jedoch nicht die Rede sein, da diese Arbeit sonst zu einer Art Geschichte der französischen Prosa anschwellen würde, sondern lediglich von jenen auf einen kurzen Umfang beschränkten Gedichten in Prosa, die der französische Sprachgebrauch als *poèmes en prose* bezeichnet, also von kleinen rein lyrischen Gedichten (reine Lyrik, d. h. dichterischer Ausdruck eines Gefühlserlebnisses, ist ihrem sprachlich formalen

[1]) *Les pas perdus*, Paris, NRF, 1924, S. 97f.
[2]) Paris, Kra, 1924.
[3]) *Charakterzüge der französischen Lyrik*, in: *Neue Jahrb. f. Wiss. u. Jugendb.*, III, 1927, S. 667.

Umfang nach immer beschränkt), die anstatt in Versen in Prosa geschrieben sind.

Wenn man verstehen will, was die ersten französischen Autoren von Prosagedichten (Chateaubriand, Bertrand, Guérin) gewollt haben, muß man sich die damals noch herrschenden oder gerade erst angegriffenen klassizistischen (oder pseudo-klassizistischen) ästhetischen Anschauungen vergegenwärtigen. Die französische Sprache unterscheidet (noch heute) streng zwischen dem Versdichter und dem Prosadichter, nur der erstere hat das Recht sich *poète* zu nennen. Diese Scheidung ist klassizistischen Geistes: der klassizistische Grundsatz der Klarheit und Ordnung, der eine genaue Trennung der literarischen „Gattungen" verlangt, gestattet (theoretisch) keine Vermengung der „gebundenen" und der „ungebundenen" Rede. Wenn also in der französischen Literatur zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein „Prosagedicht" auftaucht, hat es mit dem Klassizismus nichts zu tun; es ist ein Gewächs der Romantik und entsteht in der französischen Literatur etwa zur selben Zeit, als Romantiker und „Klassiker" sich wegen der von Hugo theoretisch proklamierten und praktisch ausgeführten Vermengung des Tragischen und Komischen im Drama befehden. Wie wenig die Form des Prosagedichts noch heute dem traditionellen Geschmack des gewöhnlichen französischen Publikums entspricht, zeigt eine Notiz gelegentlich einer Neuausgabe von Bertrand in einer Nummer des *Matin* vom Dezember 1925, wo es heißt: ... *ce genre bâtard du poème en prose, dont il semble bien, croyons-nous, qu'on puisse lui reprocher l'invention.*

Die französische Sprache ist offenbar in Verlegenheit um einen Namen für den romantischen „Bastard". Bertrand weiß noch keinen, er nennt sie in einem Brief *un nouveau genre de prose*[1]). Sainte-Beuve nennt Guérins *Bacchante* ein *poème en prose*[2]), freilich nicht mit der

[1]) A. Bertrand, *Le keepsake fantastique*, Paris, La Sirène, 1923, S. 192.

[2]) *Causeries du lundi*, 15. Bd., S. 33, ein 1860 erschienener Aufsatz. — Der Ausdruck *poème en prose* kommt übrigens schon im Klassizismus vor, ist aber in dieser Epoche noch kein Terminus. Er fällt gelegentlich in der *querelle des anciens et des modernes*. In dem Vorwort zu der 1688 erschienenen *Histoire de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes, poème en XII livres* von François de Callières heißt es: *Cette histoire est une espèce de poème en prose d'une invention nouvelle.* Das Werk ist eine satirische Darstellung der literarischen Kämpfe der Zeit in parodistischer Anlehnung an den Stil der homerischen Epik, und zwar, das ist das Besondere, nicht im epischen Versmaß des Alexandriners, sondern in Prosa. Auch Boileau gebraucht einmal den Ausdruck: *Je montrerois qu'il y a des genres de poésie où nonseulement les Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont pas même connus; comme, par exemple, ces poèmes en prose que nous appelons ROMANS, et dont nous avons chez nous des modèles qu'on ne sauroit trop estimer, à la morale près, qui y est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes (Lettre de Boileau Despréaux à Charles Perrault, sur les anciens et les modernes*, 1700). Bei Littré finde ich noch ein Beispiel (unter *poëme*): *Le Télémaque a été dit un poëme en prose. O mes Velches, qu'est-ce qu'un poëme en prose, sinon un aveu d'impuissance?* Volt. *Disc. Velches.* (Der angeführte Voltairesche Satz ist zugleich ein Beispiel für die theoretische Ablehnung der Vermischung der „Redeweisen" durch den Klassizismus.) Schließlich mag noch erwähnt werden, daß sich in *Le Mont Parnasse ou la préférence entre la prose et la poésie* von

heutigen Bedeutung dieses Ausdrucks, da *poème* hier nach allgemeinem Sprachgebrauch, im Hinblick auf das in Rede stehende Werk mit Recht, eine längere Dichtung bezeichnet und da die drei Wörter noch keinen feststehenden Terminus bilden. Er tritt aber gleich darauf zum ersten Mal „offiziell" auf, als 1861 neun Prosagedichte Baudelaires in der *Revue fantaisiste* unter dem Titel *Poèmes en prose* erscheinen. Man sollte von Baudelaire *poésies en prose*[1]) erwarten, aber er wagt einen so paradox scheinenden Ausdruck nicht, weil eine als *poésie* bezeichnete Dichtung nur aus Versen bestehen kann[2]), und wählt in seiner Verlegenheit das Wort *poème*, das sich auch auf Prosawerke anwenden läßt[2]). Der von Baudelaire gebrauchte Ausdruck ist also deutlich ein Kompromiß des Romantikers mit dem in der Abgrenzung der Termini *poésie*, *poème* und *prose* noch herrschenden klassizistischen Geist. Die 1869 erschienene Gesamtausgabe seiner Prosagedichte trägt den Titel *Petits poèmes en prose*, den er schon einigen früheren Teilveröffentlichungen gegeben hat: das *petit* hat der Dichter offenbar aus Ängstlichkeit hinzugefügt, da *poème*, wie schon gesagt, eigentlich eine Dichtung von größerem Umfang bezeichnet. Aber diese Ängstlichkeit war übertrieben: in seinen Briefen gebrauchte er den Ausdruck unbedenklich ohne *petit*, und dieser bürgerte sich damals in dieser Form bereits als Terminus für die nicht mehr neue Form ein[3]).

Wenn wir ein Prosagedicht der Romantik, etwa Guérins *Centaure* betrachten, so stellt es sich uns zunächst einfach als Negation dessen dar, was man vorher unter einem lyrischen Gedicht verstanden hat: es ist nicht in Versen sondern in Prosa geschrieben, es ist eine neue Form, die durch das Fehlen der Form gekennzeichnet ist. Diese Negation muß im Hinblick auf die damals herrschenden ästhetischen Anschauungen gewürdigt werden: es ist eine Negation der Gattung, des herkömmlichen lyrischen Gedichts, genauer eine Negation der begrenzten „strengen" klassischen Form. Die neue Form ist aus dem Widerspruch erwachsen, sie hätte aber wenig Berechtigung, wenn sie wirklich negativ zu verstehen wäre; sie bedeutet keinen Mangel aus Bequemlichkeit oder Unfähigkeit, der Verzicht auf die Grenzen von Metrik und Reim geschieht aus inneren Gründen: der romantische Unendlichkeitsdrang sprengt die begrenzende Form einer vorbestimmten Dichtungsart und schafft sich seinen Ausdruck eben in dem Prosagedicht. Der Dichter hat jetzt die Möglichkeit und die Pflicht, eine neue seinem lyrischen Erlebnis besser entsprechende

---

P. de Bresche (1663) einmal der Ausdruck *poète en prose* findet. Soviel ist klar, daß weder das Prosagedicht von de Callières noch der von ihm, Boileau und Voltaire gebrauchte Ausdruck von irgend welchem Einfluß auf die von der Romantik geschaffene lyrische Form und deren Namen sein konnten.

[1]) Lautréamont nennt seine Prosagedichte einmal unbedenklich *poésies:* Brief v. 12. 3. 1870 (*Les chants de Maldoror*, Paris, Au Sans Pareil, 1925, S. 295).

[2]) S. Littré unter *poésie* u. *poëme*.

[3]) Banville z. B. gebraucht ihn: Art. i. *Le boulevard* v. 31. 8. 1862 (s. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, mit Anm. v. J. Crépet, Paris, Conard, 1926, S. 227f.).

Form zu finden. Die Sprache wird zu einem schmiegsameren Gewand für den Rhythmus der individuellsten und augenblicklichsten Stimmung; sie kann durch die Entgrenzung etwas Zerfließendes erhalten, d. h. unendlichkeitshaltig werden. Man muß an ähnliche Erscheinungen in der Geschichte der Musik denken, wenn man sich die Bedeutung der neuen formlosen Form klar machen will: etwa an die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufige Vergewaltigung und Zerstörung der klassischen Form, an die „unendliche Melodie" Wagners, an den Pointillismus Debussys.

2. Chateaubriand und Mme de Staël.

Prosagedichte finden sich in germanischen Literaturen, in der englischen und deutschen, früher als in der französischen: der *Ossian* von Macpherson, die *Idyllen* Geßners und die *Hymnen an die Nacht* von Novalis sind die bekanntesten Beispiele. Die starke klassizistische Tradition, die die Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich an ihrer vollen Entfaltung hindert, mag das Erscheinen der ersten Prosagedichte verzögert haben. In der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts tauchen jedoch schon ganz vereinzelte Ansätze zu *poèmes en prose* auf. Der 1724 erschienene *Temple de Gnide* von Montesquieu, ein an der antiken Literatur inspiriertes Rokoko-Idyll aus sieben in Prosa verfaßten Gesängen, ist hier zuerst zu nennen. Am lyrischsten ist der fünfte Gesang, in dem Aristée seine Liebe zu Camille schildert, hier gelingt dem Autor die eine oder andere echte Strophe. Aber die paar guten „Stellen" können das Ganze nicht retten, das sich durch die maßlose und ungeschickte Häufung von Details eines fast schattenlosen Paradieses der Liebe und Sentimentalität als Machwerk verrät[1]).

[1]) Im letzten Augenblick vor der Drucklegung werde ich durch eine Studie von Victor Klemperer auf ein weiteres Prosagedicht Montesquieus aufmerksam: „Vor den zweiten Teil seines *Esprit des Lois* wollte Montesquieu eine Anrufung der Musen stellen, ließ sie dann aber auf den Rat seines Verlegers als allzu seltsam inmitten dieses Werkes beiseite. Er kam nicht darauf, diese *chose singulière* ein Gedicht zu nennen — wie sollte er auch ? sie war ja in Prosa geschrieben —, aber er empfand sehr wohl ihre innerliche Verschiedenheit von dem Wesen des *Esprit des Lois*. In ihm ging es um analytische Klarlegung von Gedanken, in der *Invocation* um einen reinen Gefühlsausdruck, dessen Echtheit unter der Rokoko-Eleganz des Antikisierens nicht verkannt werden darf. Und dieser Gefühlsausdruck unterscheidet sich nicht nur durch seine Bildersprache, durch sein mythologisches Kleid von der Prosa des rechtsphilosophischen Werkes, sondern durchaus auch in Bewegung und Klang. ... Für Montesquieus *Invocation* ist nun eine unentschiedene Zwischenlage charakteristisch. Auf der einen Seite ist völlig logische Gliederung gegeben, Verstakte in deutlichen Zusammenrückungen fehlen, und regelmäßig auftretende Reime oder Akkorde sind ebensowenig vorhanden. Wiederum ist der feierlich langatmende Rhythmus von Gebetsstrophen spürbar und vermittelt von sich aus (als selbständiger Sinnträger) Feierlichkeit. Und eine Abtönung der Klänge, ein in die Prosa gestreuter gelegentlicher Klangschmuck tritt mehrfach zutage... In jeder Beziehung also, rhythmisch, klanglich und inhaltlich, sind hier Poesie und Prosa unlöslich ineinander geschmolzen. ... Was der *Invocation* zu einem *poème en prose* fehlt, ist nichts als der Name. Dies ist aber keine Zufälligkeit,

Daß die Romantik eine wesentlich lyrische Periode ist[1]), tritt gleich bei ihren ersten Vertretern in Erscheinung. Die *Nouvelle Héloïse* — trotz der hier wuchernden Rhetorik —, die *Rêveries d'un promeneur solitaire*, *Paul et Virginie*, die *Études de la nature* sind von einer dem Rationalismus fremden Stärke der lyrischen Empfindung. Dem Wiedererwachen des Sinnes für tiefere Lyrik verdanken die französischen Übersetzungen des *Ossian*[2]) ihre günstige Aufnahme. Mit der gleichen Begeisterung werden die Übersetzungen der *Idyllen* Geßners gelesen. Ein Schüler der ersten Romantiker ist C. F. (de Chassebeuf comte de) Volney mit dem 1791 veröffentlichten umfangreichen Werk *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*. Die ersten Seiten dieses staats- und religionstheoretischen Buches dürfen als Prosagedichte bezeichnet werden: das *Invocation* betitelte Vorwort und die ersten zwei oder drei Kapitel sollen eine stimmungsvolle Einleitung zu den endlosen Ausführungen im Geiste Rousseaus und des Rationalismus über Naturrecht im staatlichen Leben und über eine Vernunftreligion bilden. Die Motive der einleitenden Prosagedichte sind ossianische Ruinen- und Gräberromantik, die im ersten Kapitel in der Schilderung eines Sonnenuntergangs über der Trümmerstätte von Palmyra eindrucksvoll und rein lyrisch gestaltet ist.

Der Meister der lyrischen Prosa um die Jahrhundertwende ist Chateaubriand mit seiner 1799 verfaßten und 1801 veröffentlichten *Atala*. André Barre[3]) erklärt sie geradezu für das erste Prosagedicht; damit geht er aber zu weit, die *Atala* bleibt trotz der Auflösung des Epischen in lyrisch-idyllische Tableaus eine Erzählung. Dagegen findet sich an einigen Stellen eingestreute Prosalyrik, und zwar jedesmal an den Höhepunkten der Stimmung. Die Themen: Liebe, Heimweh und Tod, entsprechen den jeweiligen Stimmungen der Helden der Erzählung. Die Prosalyrik erscheint hier als höchste Steigerung der lyrischen Prosa, und das Beispiel der *Atala* zeigt sehr schön, wie die lyrische Tendenz der Chateaubriandschen Prosa stellenweise nach rein lyrischer Gestaltung verlangt, wie sich die Prosagedichte gewissermaßen aus der Prosa heraus krystallisieren.

Eingestreute Prosalyrik gibt es bei Chateaubriand nicht nur in der *Atala*, sondern auch in *Les Natchez* (1826) und im *Voyage en Amérique* (1827). Alle diese Gedichte geben sich als indianische Lyrik. Es fragt

---

sondern es entspricht dem Geist einer Zeit, die auf Ordnung und Klarheit dringt. Entweder ein Ding ist Poesie; dann hat es die Uniform des Verses zu tragen; oder es ist Prosa; dann hat es die Vermischung mit der Poesie zu scheuen. Ist es ein Zwitter, dann muß es nach reiflicher Überlegung — Montesquieu überlegte hin und her — unveröffentlicht bleiben, denn es hat keine Daseinsberechtigung." (*Die moderne französische Lyrik, Studie und erläuterte Texte*, Teubner; zitiert nach einem Prospekt, da das Buch noch nicht erschienen ist.)

[1]) Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1906[9], S. 788.

[2]) Die ersten französischen Übersetzungen des *Ossian*: 1. *Fragments*, trad. par Turgot: *Journal étranger* 1760; par Suard, ebd. 1761; 2. *Carthon*, trad. par la duchesse d'Aiguillon et Marin, 1762; 3. *Ossian, fils de Fingal, poésies galliques*, trad. par Le Tourneur, (1776), 1777, 2 Bde., neu aufgelegt 1798 u. 1810.

[3]) *Le symbolisme*, Paris, Jouve, 1911, S. 33f.

sich nun, ob diese Lyrik eine völlig selbständige Leistung des Dichters ist oder ob er irgend welche „Quellen" benutzt hat. Es ist längst erwiesen, daß Chateaubriand die „couleur locale" seiner „amerikanischen Reise" und seiner in Amerika spielenden Erzählungen weniger aus der eigenen Anschauung als aus fleißig studierten Reisebeschreibungen und aus der mit diesen Gegebenheiten frei schaltenden Phantasie geschöpft hat, da er nur ganz kurze Zeit in der neuen Welt war. Die Vermutung, daß er originale indianische Lieder in deren Heimat aufgezeichnet und gesammelt habe, ist ohne weiteres von der Hand zu weisen. Als einzig mögliche Quellen kommen die von ihm benutzten Reiseberichte in Betracht. Nach Joseph Bédier[1]), dem großen Legendenzerstörer, der auch die (schon vorher zweifelhaft gewordene) Legende der großen amerikanischen Reise Chateaubriands zerstört hat, sind fünf Schriftsteller für die geographische und ethnographische Dokumentierung zu Rate gezogen worden, und von diesen besonders drei: François-Xavier de Charlevoix, William Bartram und Jonathan Carver. In der Tat finden sich hier Vorlagen für die indianische Prosalyrik Chateaubriands. Die Quelle für die Totenklage im *Epilogue* der *Atala* ist Carver, *Travels through the Interior Parts of North America, in the years 1766, 1767, and 1768*, London 1778, und zwar wahrscheinlich die 1784 in Paris erschienene französische Übersetzung dieses Reiseberichts. Es sei gestattet Chateaubriands Gedicht mit der Fassung bei Carver zu vergleichen:

Carver: *Si tu avais continué de vivre parmi nous, disait-elle, cher enfant, combien un arc aurait été bien placé entre tes mains, et combien tes flèches auraient été funestes aux ennemis de notre Nation! Tu aurais souvent bu leur sang, et mangé leur chair, et un grand nombre d'esclaves aurait récompensé tes travaux; avec tes bras nerveux tu aurais saisi le buffle blessé, ou combattu l'ours furieux. Tes pieds légers t'auraient fait atteindre l'élan ou rendu l'égal du daim à la course, sur le sommet des montagnes; que de belles actions tu aurais exécutées, si tu avais resté avec nous jusqu'à ce que l'âge t'eût donné des forces et que ton père t'eût instruit dans tout ce qui rend un Nadoessis accompli.*[2])

Chateaubriand: *Si tu étais resté parmi nous, cher enfant, comme ta main eût bandé l'arc avec grâce! Ton bras eût dompté l'ours en fureur, et sur le sommet de la montagne, tes pas auraient défié le chevreuil à la course. Blanche hermine du rocher, si jeune être allé dans le pays des âmes! Comment feras tu pour y vivre? Ton père n'y est point, pour t'y nourrir de sa chasse. Tu auras froid, et aucun esprit ne te donnera des peaux pour te couvrir. Oh! il faut que je me hâte de t'aller rejoindre, pour te chanter des chansons, et te présenter mon sein.*

Das Thema des Gedichtes bei Carver ist die Aufzählung der Taten,

---

[1]) *Chateaubriand en Amérique, vérité et fiction*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1899 u. 1900.

[2]) S. 43. Zitiert nach Gilbert Chinard, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1918, S. 268f. Die Stelle wird in Herders *Stimme der Völker* nach einer 1780 in Hamburg erschienenen deutschen Übersetzung zitiert: Kürschner, *Deutsche Nationalliteratur*, 74. Bd., S. 514.

die der Sohn später zu verrichten hätte, wenn er am Leben geblieben wäre. Chateaubriand kürzt dieses Thema und hängt dafür ein kontrastierendes Bild von dem Leben des Kindes im Jenseits an, wozu er eine nur berichtende Stelle seiner Vorlage verwertet. Er fügt also das billige Kunstmittel des Kontrastes hinzu, zerstört aber dafür gerade das Schönste des Gedichtes, den doppelten Ausdruck jedes Gedankens (den für die Psalmen charakteristischen Parallelismus): bei Chateaubriand ist nur von dem Bogen die Rede, in dem Original auch von den Pfeilen, usw. Der Vergleich zeigt, daß der Dichter bei dieser „Bearbeitung" keine glückliche Hand hatte.

Noch interessanter ist die Entstehung der Romanze *Chanson de la chair blanche*, die in den *Natchez* untergebracht ist. Die „Quelle" ist eine unscheinbare Anekdote aus Bartram, *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee country...*, Philadelphia 1791[1]). Diese gänzlich unlyrische Stelle genügt um Chateaubriand zu dem wundervollen indianisch gefärbten „Volkslied" zu inspirieren. Ähnlich verhält es sich mit der Entstehung des Liebesliedes in *Atala*. Den indianischen Brauch, auf den er in dem Gedicht anspielt, entnimmt er Carver[2]), die erotischen Motive dagegen erfindet er in freier Anlehnung an das Hohelied, an das folgende Stelle deutlich erinnert: *...ses deux seins sont comme deux petits chevreaux sans tache, nés au même jour, d'une seule mère.* Zu der auf das Liebeslied folgenden Totenklage regt, ihn ein Satz von Charlevoix[3]) an, er dichtet sie aber völlig frei. Einige Gedichte in den *Natchez* machen einen zu romantischen Eindruck um noch „indianisch" zu sein. Eines davon, ein sentimentales Mondgedicht, verrät deutlich den Einfluß des *Ossian*, der in dem Werk Chateaubriands überhaupt sehr stark ist.

Es ließen sich wohl noch die „Quellen" für das eine und andere Prosagedicht feststellen, das würde aber an dem gewonnenen Bild von der Entstehung dieser Gedichte nichts ändern. Was Bédier im allgemeinen von dem Schaffen Chateaubriands sagt, gilt auch von der Entstehung seiner Prosalyrik: er inspiriert sich gern an einem bereits vorhandenen Text, dem er mehr oder weniger getreu folgt, oft genügt aber auch irgend ein belangloser Satz um ihn zur Schöpfung von etwas völlig Neuem anzuregen. Schließlich sind seine Prosagedichte genau so wie Macphersons *Ossian* entstanden, dessen Geist, der Geist der romantischen Natur- und Volkslyrik, ja auch in ihnen lebendig ist.

Wichtiger als die Frage der Entstehung ist die, warum Chateaubriand hier für lyrische Gedichte die Form der Prosa wählt. Die zitierte Vor-

---

[1]) Franz. Übers. v. P. V. Benoist, Paris, an VII, I. Bd., S. 300. Bédier druckt diese Stelle ab in seinem Aufsatz *Chateaubriand en Amérique, vérité et fiction* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1900, S. 103).

[2]) Franz. Übers., S. 284 (s. Bédier, S. 109).

[3]) *Histoire et description générale de la Nouvelle-France avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Paris 1744, S. 373 (s. Bédier, S. 109f.).

lage für die Totenklage am Schluß der *Atala* ist bereits in Prosa[1]) verfaßt, aber das ist kein Grund für den Dichter die Form der Prosa beizubehalten, er könnte die Indianerlyrik ebenso wie die Lieder in den *Aventures du dernier Abencérage* in korrekte Verse bringen. Er unterläßt es aus romantischer Liebe zum Primitiven, Naturgewachsenen, das durch die Form des französischen Verses beeinträchtigt würde, er gibt nur einigen dieser Gedichte einen Rhythmus durch strophische Gliederung. Durch die prosaische Fassung wahrt er den Charakter der Übersetzung, wenn auch in keinem Fall eine eigentliche Übersetzung vorliegt. Seine Vorbilder für die prosaische Form sind offenbar der *Ossian* und wohl auch die Psalmen und das Hohelied, und das Stilmittel der Einschiebung von Prosagedichten in einen epischen Text dürfte er von Goethes *Werther* gelernt haben, wo übersetzte Stücke aus dem *Ossian* zur Verstärkung der Stimmung dienen. Man muß anerkennen, daß der Dichter durch die eingestreute teils echte teils erfundene Indianerlyrik und deren primitive Form (die in den indianischen Originalen möglicherweise gar nicht so primitiv ist) seinen Zweck erreicht: die Stimmung der Wildnis und der elementaren Leidenschaften wird durch keine noch so gute Schilderung und Erzählung so eindrucksvoll vermittelt wie durch die in dieser Wildnis wirklich oder angeblich gewachsene Lyrik.

Chateaubriand ist nicht der einzige, der von dem Kunstmittel Prosalyrik in einer Erzählung einzuschalten Gebrauch macht. Es findet sich auch bei Madame de Staël, und zwar in *Corinne* (1807), wahrscheinlich in Nachahmung Chateaubriands, vielleicht auch des *Werther*. Die Prosagedichte in Madame de Staëls Roman haben ebenso wie die in ihren Vorbildern den Zweck die Stimmung an den Höhepunkten der Erzählung zu verstärken. Es sind folgende Prosagedichte: *Improvisation de Corinne au Capitole* im 3. Kap. des 2. Buches, *Improvisation de Corinne, dans la campagne de Naples* im 4. Kap. des 13. Buches und *Dernier chant de Corinne* im 5. Kap. des 20. Buches. Die Themen: *La gloire et le bonheur de l'Italie*, die historischen und poetischen Erinnerungen der neapolitanischen Landschaft und Corinnes Abschied von Italien und vom Leben, werden mit langatmiger Emphase und gemeinplätziger Rhetorik breitgeschlagen. Dennoch soll nicht geleugnet werden, daß sich vereinzelte dichterisch ansprechende Stellen finden wie der verhältnismäßig kurze Schlußteil des ersten Prosagedichts, worin Rom als die stille Heimat der Gräber und Erinnerungen gefeiert wird. Der Rhythmus ist, wie auch meistens bei Chateaubriand, durch strophische Gliederung gegeben.

Es ist möglich, daß die Prosagedichte Chateaubriands die Ent-

---

[1]) In französischen Werken, besonders solchen wissenschaftlicher Art, findet man zuweilen, daß fremdsprachige Verse ungeniert in prosaischer Übersetzung zitiert werden. So macht es z. B. Taine in seiner *Histoire de la littérature anglaise*, oder Chateaubriand, wenn er im *Génie du christianisme* Homer, Theokrit und Milton zitiert. Es ist selbstverständlich, daß solche Übersetzungen hier nur zu behandeln sind, wenn sie ein Dichter als wirkliche Gedichte gestaltet hat (Beispiel die Poe-Übersetzung von Mallarmé).

stehung der Prosagedichte Bertrands beeinflußt oder mitbeeinflußt haben, von dieser schwer erweisbaren Nachwirkung abgesehen bleiben sie völlig unbeachtet. Es fragt sich überhaupt, ob man berechtigt ist die Prosagedichte aus den betreffenden Werken Chateaubriands und der Madame de Staël herauszuschälen: sie haben dort ihren kompositionell bedingten Platz, aus dem sie, zum mindesten bei Chateaubriand, ohne organische Schädigung des Ganzen und der Teile nicht entfernt werden können. Man wird also wohl bei der herrschenden Anschauung bleiben müssen, wonach erst Bertrand der erste Autor von *poèmes en prose* ist.

3. Bertrand.

Das Hauptwerk Aloysius Bertrands ist der 1842 erschienene posthume Band Prosagedichte *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Er ist zwischen 1827 und 1836, also in der Blütezeit der Romantik, entstanden, der Kern des Werkes bereits zwischen 1827 und 1829, und 1833 war das Buch zum ersten Mal druckfertig[1]). Dazu kommen noch folgende Prosagedichte: 1. *Scène indoustane*, bereits 1826 entstanden, wohl das erste Gedicht Bertrands im Stil seines *Gaspard*, in diesem aber nicht enthalten[2]), 2. *L'écolier de Leyde*, wovon sogleich noch die Rede sein soll, 3. dreizehn *pièces détachées extraites du portefeuille de l'auteur*, die der Verleger aus eigener Vollmacht zu der Originalausgabe des *Gaspard* hinzugefügt hat: eines davon, *A M. David, statuaire*, ist 1838/39 gedichtet worden[3]), die andern vielleicht zwischen dem Abschluß des *Gaspard* (1836) und dem Tode des Dichters (1841). Die von Bertrand Guégan besorgte kritische Ausgabe des *Gaspard*[4]) bietet zum ersten Mal einen getreuen Abdruck des Manuskripts. Die Originalausgabe zeigt zahlreiche kleinere Abweichungen von dem Text des Manuskripts, die teils auf Lesefehler teils auf Eigenmächtigkeiten des Verlegers, Victor Pavie, zurückzuführen sind[5]). Dazu kommt noch eine sehr beträchtliche Differenz, und zwar im Text des dritten Stücks des *livre premier;* diese Abweichung erklärt sich, wie C. Sprietsma nachgewiesen hat[6]), durch die Existenz von zwei grundverschiedenen, aber gleich authentischen Fassungen: der Verleger hat die von dem Dichter für den Druck bestimmte, *Le capitaine Lazare*, durch die von dem Dichter verworfene, *L'écolier de Leyde*, ersetzt, eine Eigenmächtigkeit, die wir nicht zu bedauern haben, da dadurch auch die bessere Fassung erhalten wurde.

---

[1]) 1834 wird es von dem Verleger Renduel in dem Annoncenteil der 2. Aufl. der *Paroles d'un croyant* angekündigt.

[2]) Veröffentlicht in: Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, 1807—1841, une vie romantique*, Paris, Libr. anc. H. Champion, 1926, S. 59ff.

[3]) S. ebd., S. 204.

[4]) *Edition publiée d'après le manuscrit de l'auteur*, Paris, Payot, 1925.

[5]) Bertrand Guégan, *Le manuscrit de Gaspard de la nuit*, krit. Ausg. d. *Gaspard*, S. 225—35.

[6]) Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, Œuvres poétiques, La volupté et pièces diverses*, Paris, Libr. anc. H. Champion, 1926, S. VI.

Die Themen des *Gaspard* sind solche der objektiven Beschreibung und solche des subjektiven Gefühlsausdrucks. Dabei sind fast alle Stücke, objektive wie subjektive, kleine Gemälde, die entweder ein Momentbild oder einen kurzen Vorgang darstellen. Das gilt besonders für die zahlreichere Gruppe der objektiven Themen. Diese sind poetische Historienmalerei: Genrebilder im Stil und mit dem Kostüm der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, wie die derbe Familie eines flämischen Wirts à la Ostade in *Les cinq doigts de la main*, balladenhafte Szenen aus einer erträumten (heute längst verstaubten) Welt von Kavalieren und Räubern, Entführungen und Bluttaten mit exotischer *couleur locale*, wie die Räuberbande in *L'alerte*, und schließlich rein historische Szenen, wie *Les grandes compagnies*, drei Bilder aus dem Leben der Landsknechte, wovon das letzte, das darstellt, wie ein Landsknecht einem Juden sein Wams verschachert, das Meisterwerk dieser Art ist. Die Inspirationsquelle für die erste Art sind die großen Holländer, Callot und andere Maler, die schon Gautier in seinem 1833 erschienenen *Albertus* beeinflußt haben; der Hoffmannsche Untertitel des *Gaspard* verrät es mit aller Deutlichkeit. Zu den Gedichten der exotistischen Art wurde Bertrand durch die Erstlingswerke Hugos und Mussets und deren Vorbilder angeregt. Für die rein historischen Szenen hatte er kein Vorbild. Sie sind die Früchte seiner echt romantischen Liebe zur Geschichte: aus fleißig studierten alten Geschichtswerken und an den Bauten aus der Vergangenheit Dijons, wo er seine Jugend verbrachte, gewann er historische Anschauung. Diese Gedichte gehören übrigens zu den Werken, die die *Légende des siècles* vorbereiten, und es ist sicher, daß Hugo den *Gaspard* gekannt hat; die rein historische Absicht macht Bertrand sogar zu einem „Vorläufer" Leconte de Lisles.

Bei den subjektiven Themen ist eine Scheidung in solche der Tagseite und solche der Nachtseite der Romantik („Dekadenz"[1]) angebracht. Die der Tagseite sind wenig zahlreich; es sind Stimmungen der Natursehnsucht und des Weltschmerzes. Von den Themen der Nachtseite sind die Bilder des mittelalterlichen Hexenwesens etwas mehr als ein Tribut an eine damalige literarische Mode. Noch origineller sind die Themen des nächtlichen Grauens, der romantisch-gotischen Spukgestalten. In der französischen Literatur dieser Zeit sucht man vergeblich nach Vorbildern: die Gespenster Hugos sind nicht lebendig und die Gautiers sind nur um des bizarr Malerischen willen geschaffen. Selbst nach Bertrand darf man lange suchen, bis man etwas Ebenbürtiges findet. Angeregt wurde er durch Nodier, okkultistische Bücher, gotische Skulpturen, E. T. A. Hoffmann, Stiche von Callot und wohl auch durch Hugos *Notre-Dame*, aber das alles hätte keinen so starken Einfluß auf ihn ausüben können, wenn die Stimmungen des nächtlichen Grauens nicht sein ureigenes Erlebnis gewesen wären[2]).

---

[1]) Der Sinn dieser von H. Petriconi geprägten Termini wird in meiner Arbeit *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*, Marburg, Elwert, 1926, S. 12ff. erörtert.

[2]) S. Sainte-Beuve, Einleitung zum *Gaspard*, krit. Ausg., S. XV u. Sprietsma, *L. Bertrand ..., une vie romantique ...*, S. 78ff.

Er war durch seine nervöse Veranlagung dazu prädestiniert: *Nerveux à l'excès*, erzählt sein Bruder Frédéric, *doué d'une imagination ardente, d'un caractère bizarre et inégal, le cerveau sans cesse en ébullition, Louis n'avait pas l'esprit méthodique de la classification, il saisissait au vol l'une des idées dont il était assailli, la jetait sur un chiffon de papier et s'élançait de nouveau dans cette fournaise pour en saisir une autre. Tout lui était bon pour fixer ses pensées; vieilles enveloppes de lettres, marges de journal, débris de papiers, dernière page jaunie arrachée à un bouquin, tout y passait. Sa petite table était jonchée de brouillons, raturés, déchiquetés et couverts d'une écriture fine et illisible. On y voyait des strophes entières, des vers épars, dix fois effacés et dix fois replaqués comme avec colère et qui témoignaient de l'obstination de l'artiste à mettre son œuvre au point. Étrangement épris du moyen âge et de ses légendes, il aimait à chevaucher sur la route des vieux manoirs en compagnie de noble damoiselle suivie de son varlet. S'abandonnant à une enfantine superstition il écoutait des voix inconnues qui l'entretenaient dans le silence de la nuit; les plaintes du vent dans les grands arbres, le cri d'une orfraie, le hurlement d'un chien égaré dont la voix faisait écho dans le lointain, agitaient en lui les touches d'un clavier inconnu. A une autre époque il eût senti le roussi, car le grand-œuvre dont il s'occupait aurait pu le conduire à la potence ou au bûcher.*[1]) Die Spukgestalten seiner Gedichte sind also wirklich erlebt. Zu den besten dieser Gestalten gehört der in mehreren Geschichten wiederkehrende gespenstische Zwerg Scarbo, der an Goyas *Caprichos* erinnert: in *La chambre gothique* werden Gesichts-, Gehör- und Tastsinn von der halluzinatorischen Gegenwart Scarbos gefoltert. In einigen Gedichten steigert sich das Grauen bis zum Ekel, so in *Le nain* und dem vielleicht besten Stück des ganzen Buches, *Le cheval mort*. Leider wird die Wirkung durch die Verwendung von mittelalterlichem Requisit, das mit der Form des Ich-Erlebnisses nicht harmoniert, etwas beeinträchtigt, sonst könnte das eine oder andere dieser Gedichte als gleichwertig neben Baudelaires Gedichte des Grauens (*Obsession*, *Le gouffre*) gestellt werden. Das gilt z. B. für *Le clair de lune*, von dem zwei frühere Fassungen erhalten sind, in denen die historischen Details noch fehlen. Die Tendenz kulturhistorische Bilder zu geben hat also den Dichter dazu verleitet den Eindruck des unmittelbaren persönlichen Erlebnisses abzuschwächen. Bedauerlicherweise ging dadurch der Reiz der Modernität verloren, den Bertrand sonst mit dem Autor der Spleen-Gedichte und verwandten Lyrikern gemein hätte. Die neuerdings veröffentlichten[2]) Anweisungen des Dichters für den Illustrator einer geplanten Luxusausgabe des *Gaspard* zeigen, daß die Gedichte des Grauens ihm selbst die wichtigsten waren: für diese macht er die meisten und interessantesten Vorschläge. Ein Motiv wie *La terre sous la forme d'une fleur dont le calice, au lieu de pistil et d'étamines, est surmonté de la lune et des étoiles* (zu *La chambre gothique*) verlangt die verwandte Kunst eines

[1]) Sprietsma, *L. Bertrand ..., une vie romantique ...*, S. 233f.
[2]) Krit. Ausg., S. 263ff.

Redon, und mehrere Motive, wie *Un esprit sous la forme d'une bougie qui va s'éteindre* und *Un chat qui pisse dans un violon*, könnten einer Mappe Kubins entnommen sein. Es wird bezeugt, daß Bertrand in seiner Jugend selbst phantastische Bilder gezeichnet hat: *C'est dans une misérable mansarde de la maison rue Crébillon*, erzählt sein Bruder Frédéric, *que Louis Bertrand, ses études terminées, déjà tourmenté par la muse, passait ses journées, mélancoliquement replié sur lui-même, sombre, presque farouche, hanté de visions troubles, appelait l'inspiration, essayait ses ailes, et rêvait à la gloire. Quelquefois il donnait cours à son esprit fantastique, il dessinait des pendus au charbon et à la sanguine sur les murs des corridors. Ces dessins produisaient un effet diabolique et effrayaient fort les jeunes domestiques de la maison.*[1]) Bertrand hat auch später noch gezeichnet; es sind 17 Blätter von ihm erhalten, sie werden in der Bibliothek von Angers aufbewahrt und sind in der 1920 bei Bosse erschienenen Ausgabe des *Gaspard* reproduziert worden. Unter den Motiven dieser Zeichnungen finden sich auch solche dämonischer Art.

Bei der Analyse von Prosagedichten wie bei der jedes Kunstwerks ist die Untersuchung des Formalen und Stilistischen wichtiger als die des Thematischen. Dadurch, daß von einigen Stücken des *Gaspard* frühere Fassungen erhalten sind, ist es möglich durch Vergleiche festzustellen, wie Bertrands Prosagedichte entstanden sind. Zu einem solchen Vergleich eignen sich besonders *La citadelle de Mollgast* aus der Zeitung *Le provincial* v. 8. 5. 1828[2]) und *La citadelle de Wolgast* aus dem *Gaspard*. Davon nur jeweils der erste Abschnitt:

1. Fassung: *L'Oder poursuit devant Mollgast un cours si paisible que l'on dirait qu'il s'est un moment arrêté. Au milieu de l'Oder, vis-à-vis des murailles de la ville, s'élève la citadelle, environnée de fortes palissades et de deux rangs de pieux qui sortent de l'eau. Les soldats sous les armes occupent les tours rondes et carrées; la fumée du canon sort en nuages légers des profondes embrasures et les couleuvrines dardent leurs langues de feu sur les ondes retentissantes.*

2. Fassung: *Comme elle est calme et majestueuse la citadelle blanche, sur l'Oder, tandis que de toutes les embrasures les canons aboient contre la ville et le camp, et les couleuvrines dardent en sifflant leurs langues sur les eaux couleur de cuivre.*

Die erste Fassung beginnt mit einer langweiligen Beschreibung, die zweite mit einem ungeduldigen Sprung medias in res, indem sie den Eindruck des Objekts vorwegnimmt, bevor dieses selbst genannt und beschrieben wird. Die umständliche Ortsangabe der Zitadelle in der ersten Fassung wird in der zweiten durch das kurze Adverbiale *sur l'Oder* ersetzt, wobei das nichtssagende *s'élève* in Wegfall kommt. Das eine Detail der weißen Farbe ist vollwertiger Ersatz für die zu sehr ins einzelne gehende und daher unanschauliche Beschreibung. Die

[1]) Sprietsma, *L. Bertrand..., une vie romantique...*, S. 233.

[2]) Abgedruckt in Aloysius Bertrand, *Le keepsake fantastique*, herausg. v. Bertrand Guégan, Paris, La Sirène, 1923, S. 57ff., u. in der krit. Ausg. d. *Gaspard*, S. 259ff.

kriegerischen Vorgänge kontrastieren in der zweiten Fassung durch das *tandis que* mit dem gewöhnlichen Anblick der Zitadelle: das belebende und verstärkende Mittel des Kontrastes ist in der ersten Fassung noch nicht verwendet. Die „Soldaten" der ersten Fassung sind für den in der zweiten eingenommenen Standpunkt — es ist der des Betrachters eines Bildes — nicht sichtbar und werden daher gestrichen. Die Beschreibung des Geschützfeuers wird nach der akustischen Seite hin verstärkt: *aboient* ist neu, das schwache *retentistissantes* wird durch das lautmalende *en sifflant* ersetzt. Dieser Ausdruck ist zwischen *les couleuvrines dardent* und *leurs langues* hineingestellt und läßt so die etymologische Bedeutung von *couleuvrine* durchscheinen. Das zunächst weggelassene *vis-à-vis des murailles de la ville* wird an besserer Stelle als Ziel des Geschützfeuers angebracht und in *contre la ville et le camp* geändert. So kommt die Ortsangabe in Beziehung zu dem Geschehen und dient zur Intensivierung des Bildes. *Embrasures* verliert ebenso wie *langues* sein nichtssagendes Attribut: in der zweiten Fassung sind die Epitheta überhaupt sparsamer und sorgfältiger gewählt; aus dem 18e-Wort *ondes* wird *eaux* und erhält an Stelle des schlechten Atributs *retentissantes* die präzise Farbe *couleur de cuivre*: bereits die zweite Farbe in dem ersten Abschnitt, der in der ersten Fassung überhaupt keine Farbenangaben enthält.

Nachdem die Zitadelle und die Beschießung beschrieben sind, bringt der zweite Abschnitt die Erklärung der Situation. Ein anderer Dichter würde wahrscheinlich in umgekehrter Reihenfolge verfahren. Aber Bertrand will ein Gemälde geben: er stellt den Leser unvermittelt vor das Bild hin und zeigt zunächst, was darauf zu sehen ist, um dann erst den anekdotischen oder dramatischen Zusammenhang des dargestellten Moments zu erzählen. Der enge Rahmen seines *poème en prose* (die Stücke des *Gaspard* haben fast alle denselben Umfang wie *La citadelle de Wolgast*) gestattet keine eigentliche Einleitung, der Dichter springt mitten in das Geschehen hinein und kehrt impulsiv die übliche Reihenfolge: Situation, Beschreibung, Eindruck, einfach um. Wie die beiden Fassungen des ersten Abschnitts könnten auch die der folgenden miteinander verglichen werden. Das Resultat des ganz durchgeführten Vergleichs wäre: Bertrand macht durch bildmäßige Vereinheitlichung und optische Verstärkung, durch Ausmerzen oder guten Ersatz banaler Wörter und schwacher Ausdrücke und durch Streichen alles irgendwie Entbehrlichen aus einem Aufsatz ein kleines poetisches Gemälde in Prosa. Durch die äußerste Prägnanz erreicht er eine äußerste Intensivierung. Das Bild wirkt nicht statisch, sondern dynamisch, was durch einige geschickt angebrachte kleine Effekte noch verstärkt wird: so durch die Bewegung der Fahne im zweiten und die der Lichter im dritten Abschnitt, Effekte, die man in der ersten Fassung vergeblich sucht. Durch die Komprimierung des Gebotenen wird die Phantasie des Lesers dazu angeregt den Rahmen des Geschilderten zu verlassen und das Thema weiterzuspinnen. Diese Eigentümlichkeit des Bertrandschen Prosa-

gedichts entspricht dem Ideal des *poème en prose*, von dem Huysmans in *A rebours*[1]) schwärmt, und der Held dieses Romans hat in seine „Anthologie des Prosagedichts" auch einige Stücke aus dem *Gaspard* aufgenommen. Es ist, als ob das in die kleinen Gedichte hineinkondensierte Leben sich nicht halten ließe: *La citadelle de Wolgast* läßt das Leben des Krieges, aus dem es einen Ausschnitt gibt, vor, nach und hinter den Zeilen fühlen. Die Komprimierung schafft bei aller Begrenztheit und Bestimmtheit des anschaulich Gemachten eine Art gefühlsmäßiger Perspektive von räumlicher Unendlichkeit; das ist durchaus unklassisch, vielmehr wesentlich romantisch.

Bertrands Prosagedichte sind das Resultat langen und sorgfältigen Feilens. Er und Gautier sind die ersten Vertreter des puristischen Artismus und somit die ersten, die die Rhetorik, das Erbe des Klassizismus, in der Lyrik bekämpfen. Die feindliche Haltung Gautiers und Bertrands gegenüber dem Rhetorischen erklärt sich daraus, daß sich das Rhetorische mit ihrem neuen Geschmacksideal des Malerisch-Deskriptiven schlecht verträgt; die beiden empfinden malerisch-objektiv und haben daher für Pathos und rhetorischen Prunk wenig Sinn. Es ist kein Zufall, daß die beiden Dichter auch gemalt bezw. gezeichnet haben; von Bertrand sind Hefte mit Notizen über Gemälde erhalten, die sein lebhaftes Interesse an der Malerei bekunden; er soll sich sogar mit Daguerreotypie beschäftigt haben, was ebenfalls mit der objektiven Tendenz seines dichterischen Schaffens harmoniert[2]). In Gautiers *Premières poésies* sind schon einige von Rhetorik freie Gemälde, und die Zahl der rhetorisch zu nennenden Stücke im *Gaspard* beträgt noch kein halbes Dutzend. Dabei hatte Bertrand, was seine journalistischen Artikel beweisen, durchaus Neigung zur rhetorischen Emphase; er mußte also gegen einen Hang ankämpfen, der seiner dichterischen Begabung hinderlich war. Das neue Geschmacksideal bestimmt Wortwahl und Wortschatz im *Gaspard*. Die aus dem 18. Jahrhundert überkommenen gebräuchlichen sonoren Wendungen der dichterischen Redeweise, *albâtre*, *airain* usw., die gerade bei den romantischen Lyrikern, besonders bei Hugo, eine große Rolle spielen, sind im *Gaspard* nicht grundsätzlich vermieden, man findet aber an ihrer Stelle meistens *mots propres* im Sinne des Malerisch-Deskriptiven. Die Vorliebe für die kulturhistorische *couleur locale* veranlaßt den Dichter gelegentlich Wörter zu verwenden, die kaum noch oder nicht mehr in Gebrauch sind; einige Stücke, z. B. *Maître Ogier*, haben dadurch einen antiquierten Stil, eine Art Patina erhalten.

Der Rhythmus der Prosagedichte Bertrands ist im wesentlichen durch die Gliederung in Abschnitte gegeben. Diese sind meistens gleich lang oder besser gleich kurz und stellen die „Strophen" der Gedichte dar. Daß das Bertrands eigene Meinung ist, zeigt eine Notiz von seiner Hand für den Setzer: *Il jettera de ‚larges blancs' entre ces ‚couplets' comme si c'étaient des strophes en vers.*[3]) Sainte-Beuve be-

[1]) 14. Kap.
[2]) Sprietsma, *L. Bertrand ..., une vie romantique ...*, S. 195.
[3]) Krit. Ausg. d. *Gaspard*, S. 270.

stätigt die strophische Wirkung der Abschnitte: *...ces petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rhythme...*[1])

Für den Ausdruck oder die Bildhaftigkeit Bertrands mag folgendes Stück, das hier mit Ausnahme des Mottos ganz abgedruckt wird, als Beispiel dienen:

L'Écolier de Leyde

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, messire Blasius, le menton dans sa fraise de fine dentelle, comme une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence.

Il s'assied devant sa banque pour compter la monnaie d'un demi-florin; moi, pauvre écolier de Leyde, qui ai un bonnet et une culotte percés, debout sur un pied comme une grue sur un pal.

Voilà le trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarres figures chinoises, comme une araignée qui, repliant ses longs bras se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs.

Ne dirait-on pas, à voir la mine allongée du maître, trembler ses doigts décharnés découplant les pièces d'or, d'un voleur pris sur le fait et contraint, le pistolet sur la gorge, de rendre à Dieu ce qu'il a gagné avec le diable?

Mon florin que tu examines avec défiance à travers la loupe est moins équivoque et louche que ton petit œil gris, qui fume comme un lampion mal éteint.

Le trébuchet est rentré dans sa boîte de laque aux brillantes figures chinoises, messire Blasius s'est levé à demi de son fauteuil de velours d'Utrecht, et moi, saluant jusqu'à terre, je sors à reculons, pauvre écolier de Leyde qui ai bas et chausses percés.

(Sogenannte „Metaphern", d. h. „uneigentliche", „schmückende" Redewendungen, gibt es nicht; entweder ist alles „eigentlicher", direkter Ausdruck für das, was der Dichter ausdrücken will, oder, was dasselbe ist, alles, was der Dichter sagt, ist „metaphorisch", das heißt Ausdruck für etwas Geistiges[2]). Wenn also im folgenden von „Vergleichen" die Rede ist, so ist damit keine ästhetische sondern lediglich eine praktische Unterscheidung gemeint.) Bertrand bemüht sich eine wesentlich optische, gemäldeartige Vorstellung sprachlich zu gestalten. Die wichtigere von den beiden porträtierten Figuren ist der Bankier, der an den „Geldwechsler", ein Jugendwerk Rembrandts, erinnert. Die Komplexheit der Vorstellung wird durch Vergleiche gegeben. Der in der ersten Strophe gebrachte Vergleich macht den Kopf des Bankiers zu einem holländischen Stilleben. Dadurch, daß dieser Vergleich dem Vorstellungskreis des gerade zu beschreibenden kulturhistorischen Milieus entnommen wird, dient er zur Verstärkung der *couleur locale*. Sollen die Vergleiche in den beiden ersten Strophen eine statische Vorstellung veranschaulichen, so bringen die der dritten und fünften Momente der Bewegung. Das „Unästhetische" des letzten Ver-

[1]) Ebd., S. XXIII.
[2]) S. Croce, *Estetica*[1], S. 72.

gleichs wirkt echt holländisch. Es ist dem Autor in dem ganzen Gedicht gelungen für seine Vorstellung vollwertigen Ausdruck zu finden, es gehört auch zum Besten, was er geschaffen hat, und man versteht nicht, warum er es aus dem für den Druck bestimmten Manuskript des *Gaspard* ausgeschlossen hat. Die Originalität Bertrands ist augenfällig, wenn man den *Gaspard* neben die zeitgenössische Lyrik hält. Die romantischen Lyriker lieben eine erhabene Bildhaftigkeit, edle Gesten, rhetorischen Ausdruck starker Emphase und entbehren daher, den Ausführungen Sainte-Beuves in seinem *Joseph Delorme* zum Trotz, der Anschaulichkeit. Bertrand dagegen verzichtet auf rhetorische Erhabenheit und sucht dafür optisch oder akustisch zu verdeutlichen. Er sieht, hört, fühlt und riecht sehr deutlich und versteht es dem Leser seine Sinneswahrnehmungen zu vermitteln. Zwei Strophen, von denen die eine für die optischen, die andere für die akustischen Bilder bezeichnend ist:

Trente moines, épluchant feuillet par feuillet des psautiers aussi crasseux que leurs barbes, louaient Dieu, et chantaient pouilles au diable.[1])

Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût eu au ventre une indigestion de Comédie Italienne.[2])

Die beiden Strophen sind meisterhaft in der Saftigkeit und Prägnanz der *mots propres*, und die Bildhaftigkeit könnte nicht deutlicher sein: das Umblättern der schmutzigen Psalter sieht aus, wie wenn eine Köchin Gemüse putzt, und über die Art der Töne, die das Instrument von sich gibt, kann niemand im Zweifel sein. Der Dichter hat diese Bilder ebenso wie das in der fünften Strophe des *Écolier de Leyde* ohne Rücksicht auf sogen. „poetische Schönheit" gewählt, wenn auch nicht alle Fälle so kraß sind wie die angeführten; sie wirken „unästhetisch", gleichen aber dadurch auf das glücklichste den Vorbildern Bertrands, den Gemälden der holländischen Schule: es ist derselbe kleine, gelegentlich kleinliche, stillebenartige, unpathetische Realismus. Der einzige Zeitgenosse, bei dem man Ähnliches findet, ist Gautier (Beispiele in *Premières poésies* 1832). Der Humor, den Bertrand gelegentlich hat, z. B. in *Les cinq doigts de la main*, wo die fünf Finger einer Hand als die fünfköpfige Familie eines flämischen Wirtes gedeutet werden, wirkt ebenfalls holländisch, wie auf Bildern von Ostade oder Brouwer.

Bertrand kennt noch andere Mittel des Ausdrucks: optische Bilder, die so glücklich gefunden und so kunstvoll formuliert sind, daß sie die Stimmung eines ganzen Gedichtes, zumeist eine Nachtstimmung, resümieren und komprimieren. Zwei Strophen als Beispiele:

— «Oh! la terre, — murmurai-je à la nuit, — est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles!»[3])

[1]) *L'office du soir.*
[2]) *La viole de gamba.*
[3]) *La chambre gothique.*

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois.[1])

Das Optische ist hier nicht Selbstzweck, sondern Ausdruck eines starken subjektiven Erlebnisses. Die stilistische Komprimierung erinnert einerseits an die Preziosität der Barockzeit und andererseits bereits an die Symbolisten und an den „Fantaisisten" Toulet, der es versteht solche lyrischen Pillen zu drehen.

Ein Stilmittel, das Bertrand gelegentlich mit Glück gebraucht, ist die körperliche Ausdrucksbewegung. Ein gutes Beispiel dafür ist der schon erwähnte dritte Teil von *Les grandes compagnies*, wo das Feilschen eines Landsknechts und eines Juden, die sich mit Gesten und erst zum Schluß mit Worten verständigen, wiedergegeben wird. Das Gedicht ist sehr lebendig und erinnert an Kleists berühmte Kriegsanekdote, wo ebenfalls Gesten scharf gesehen und geschildert werden.

Hat Bertrand die Form seines Prosagedichts selbstsändig gefunden oder ist sie auf irgend welchen Einfluß zurückzuführen? Sprietsma vermutet, daß die Prosalyrik der *Atala* und französische Prosaübersetzungen von Balladen Walter Scotts[2]) von Einfluß gewesen sind[3]). Das ist durchaus möglich, da Bertrand in den Jahren 1827 und 1828 eifrig Chateaubriand und Scott gelesen hat, Sprietsma wagt es jedoch nicht mit Sicherheit zu behaupten. Man kann aber diesen Einfluß sehr wohl zugeben ohne damit der Originalität Bertrands Eintrag zu tun: was er geschaffen hat, ist etwas von seinen mutmaßlichen Vorbildern völlig Verschiedenes.

Dieses Neue ist allerdings nichts Großes, was den Umfang der Dichtungen betrifft. Bertrand ist ein „Kleinmeister" wie viele der von ihm verehrten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, aber unter seinen kleinen Sachen sind einige wirkliche Meisterwerke. Schließlich haftet seinem Werk etwas Zwitterhaftes an: die objektiven Themen, das Malerisch-Deskriptive und die Ziselierarbeit können bereits als parnassisch, d. h. antiromantisch bezeichnet werden[4]), während die subjektiven Themen und die rein lyrischen Bilder echte und zwar originelle Romantik sind. Man darf aber nicht vergessen, daß die rein romantischen Themen, wie gezeigt wurde, dem Autor selbst die wichtigsten waren. Die Form seines Prosagedichts ist unbedingt romantisch, obgleich wegen der genannten parnassischen Elemente die Reinheit der Abstammung etwas suspekt erscheint. Dieses doppeldeutige Schillern fehlt bei dem andern gleichzeitigen Schöpfer von Prosagedichten, bei dem Dichter des *Centaure* und der *Bacchante*.

Bertrand ist nach seinem Tode fast so unbekannt geblieben wie

---

[1]) *Le fou*. Ein gutes Beispiel ist auch die vorletzte Strophe von *Le nain*.

[2]) 1822 ist eine solche erschienen (*Romans poétiques*, Gosselin), ebenso 1825 (Trad. Loève-Veimars, *Ballades, légendes et chants de l'Angleterre et de l'Écosse de Walter Scott*).

[3]) Sprietsma, *L. Bertrand...*, *La volupté...*, S. VII—X.

[4]) S. meine Arbeit über Mallarmé, S. 43f.

zu seinen Lebzeiten. Die Erstauflage des *Gaspard* war ein buchhändlerischer Mißerfolg und beim großen Publikum ist er noch heute völlig unbekannt. Um so höher war sein Ansehen jederzeit bei den Dichtern selbst: Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, R. de Gourmont und neuerdings André Breton gehören zu seinen Bewunderern. *Théodore de Banville*, sagt Chasle-Pavie, *appelait l'œuvre de Louis Bertrand, la mythologie des lettres françaises. Champfleury le goûtait et le citait entre initiés. Coppée en faisait dans un de ses contes la suprême convoitise d'un bibliophile. Moréas n'en parlait qu'avec effusion et regrettait que Verlaine ne l'eût pas placé dans la galerie de ses poètes maudits. Hervieu en a glané des citations typiques dans ses ‚Heures de Route'. Et j'entends encore Rodenbach interrompant un déjeuner, quelques semaines avant sa mort, pour chanter d'une voix religieuse et en façon de rosaire les versets de Haarlem. Mallarmé adorait Bertrand. C'était, nous dit sa fille, sa suprême ressource pour le distraire, quand elle ne savait plus quoi lire: «Prends Bertrand, lui disait son père, on y trouve tout!»*[1]) Am 30. Dez. 1865 schrieb Mallarmé an V. Pavie: *J'ai comme tous les poètes de notre jeune génération, mes amis, un culte profond pour l'œuvre de Louis Bertrand, de qui vous avez eu la rare gloire d'être l'ami.*[2]) Stuart Merrill hat mehrere Stücke aus dem *Gaspard* ins Englische übersetzt und mit andern Übersetzungen in seinem Buch *Pastels in prose*[3]) veröffentlicht. In jüngster Zeit hat Bertrand auch die akademische Anerkennung gefunden: in der unter der Leitung von Bédier und Hazard verfaßten französischen Literaturgeschichte wurde ihm ein Platz angewiesen, und Sprietsma hat auf Veranlassung von Strowski die hier mehrmals zitierte umfangreiche Bertrand-Biographie geschrieben.

4. Lamennais.

Zu den ersten Verfassern von Prosagedichten gehört auch der priesterliche Apostel der Demokratie, Félicité de Lamennais, dessen Gastfreundschaft Guérin genossen hat, mit seinem Hauptwerk, den 1833 verfaßten und im gleichen Jahr erschienenen *Paroles d'un croyant*, und einigen weniger bedeutenden Werken. Da die Ideen der *Paroles* als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, sei nur folgendes darüber bemerkt: wenn Lamennais politische Macht und Reichtum dem Reich des Teufels zuweist und die Herrschaft der Gerechtigkeit und Freiheit als das Reich Gottes proklamiert, so lebt in seinem Denken die mittelalterliche Auffassung von dem Gegensatz zwischen Staat und Kirche, und zwar in der kirchlichen Variante, wieder auf. So muß man seine Gedanken auffassen um ihren mystischen Sinn und ihr mystisches Gewand und damit auch ihre poetische Form zu verstehen. Idee und Form hat er, wie er selbst sagt, dem *Buch der polnischen Pilger* von Adam Mickiewicz entlehnt, das ihn begeisterte

[1]) Sprietsma, *L. Bertrand ..., une vie romantique ...*, S. 235.
[2]) *Revue de Paris* v. 15. 8. 1911, S. 792.
[3]) New York, Harper, 1890.

und das Montalembert gerade übersetzt hatte[1]). Sein Werk ist aber keine Nachahmung geworden, es ist an dichterischer Kraft und an Größe der Vision seinem Vorbild überlegen. Die *Paroles* stellen sich als eine seltsame Mischung von apokalyptischen Visionen, biblischen Gleichnissen, Predigt und Journalismus dar. Sie zerfallen wie das polnische Vorbild in kurze Abschnitte, deren jeder für sich als Prosagedicht komponiert ist. Ein solches setzt sich aus zumeist kurzen „Strophen" zusammen, die einen Gedanken immer wieder variieren und mit kanzelrednerischem Pathos dem Leser einhämmern. Ein häufig verwandtes rhetorisches Mittel ist der gleiche Anfang aller Strophen eines Gedichtes, der die Wirkung des apokalyptisch Grandiosen verstärkt. Die Phantasien sind oft von einer Kraft des Ausdrucks wie in folgenden Strophen:

C'étoit dans une nuit sombre; un ciel sans astres pesoit sur la terre, comme un couvercle de marbre noir sur un tombeau.[2])

La parole qui nie Dieu brûle les lèvres sur lesquelles elle passe, et la bouche qui s'ouvre pour blasphémer est un soupirail de l'enfer.[3])

Das Lyrische präsentiert sich in den *Paroles* nicht rein, sondern mit Predigt und Journalismus verquickt, aber so glücklich, daß es nicht im Belehrenden und Pathetisch-Rhetorischen untergeht, vielmehr diese der Lyrik feindlichen Elemente durchdringt und belebt. Man darf auf Lamennais selbst anwenden, was er über die Verwandtschaft von Beredsamkeit und Poesie sagt: *Ce que nous appelons l'éloquence ne se distinguoit pas originairement de la poésie. L'enseignement religieux et moral, les lois même en prenoient la forme, à cause de son intime union avec le chant, qui se confondoit avec la parole expressive; et même après que l'éloquence se fut, à quelques égards, séparée de la poésie, elle conserva comme elle le rhythme, la mesure, l'harmonie, et conséquemment un certain caractère musical auquel, sans aucun doute, elle doit une partie de ses effets.*[4]) *Ce ne fut,* sagt Renan von Lamennais, *ni un politique, ni un philosophe, ni un savant; ce fut un admirable poète, obéissant à une muse sévère et toujours irritée.*[5]) Und von den *Paroles* sagt er: *Tout ce qu'il y avait dans son âme de passion concentrée, d'orages longtemps maîtrisés, de tendresse et de piété, lui monta au cerveau comme une ivresse, et s'exhala en une apocalypse sublime, véritable sabbat de colère et d'amour. Les deux qualités essentielles de Lamennais, la simplicité et la grandeur, se déploient tout à leur aise dans ces petits poèmes où un sentiment exquis et vrai remplit avec une parfaite proportion un cadre achevé. Renon-*

---

[1]) *Livre des pèlerins polonais,* 1833, wie das Original aus Prosagedichten bestehend. S. M. de Guérin, Brief v. 16. 5. 1833 an de Bayne und Brief v. 21. 6. 1833 an Eugénie. Eine zweite französische Übersetzung des polnischen Buches, von Christian Ostrowski, ebenfalls in Prosagedichten, ist 1841 erschienen.

[2]) Der Anfang von XIII. Das eindrucksvolle Bild des Himmels als *couvercle* kehrt bei Baudelaire (*Le couvercle*) und Corbière (*Paris diurne*) wieder.

[3]) Eine Strophe aus XVI.

[4]) *De l'art et du beau,* tiré du 3e volume de l'*Esquisse d'une philosophie,* Paris, Garnier, Kap. *Art oratoire,* S. 296.

[5]) *Essais de morale et de critique,* Paris, Lévy, 1859, S. 145.

çant au rhythme poétique, qui ne convenait pas au mouvement plus oratoire que lyrique de sa pensée, il créa avec des réminiscences de la Bible et du langage ecclésiastique cette manière harmonieuse et grandiose qui réalise le phénomène unique dans l'histoire littéraire d'un pastiche de génie. Le style des psaumes et des prophètes lui était devenu si familier, qu'il s'y mouvait comme dans la forme naturelle de son esprit.[1])

Die *Paroles* haben eine auffallende Ähnlichkeit mit einer anderen apokalyptisch-philosophischen Predigt in Prosagedichten, mit Nietzsches *Zarathustra* (wenngleich Lamennais' Buch bei weitem nicht die gleiche dichterische Kraft und historische Bedeutung hat): beide Werke sind im Prophetenton gedichtet, die Themen, hier das Evangelium der gottgewollten Demokratie, dort das der Gottesfeindschaft und des Machtrausches, sind nicht wesentlich verschieden, sondern einander nur entgegengesetzt, und schließlich sind das Werk des Priesters und das des Pastorensohns aus derselben Quelle, nämlich aus den Psalmen und der Apokalypse, gespeist.

Lamennais hat übrigens noch ein größeres Werk im Stil der *Paroles* geschrieben, *Une voix de prison* (1841), das inhaltlich und formal ungefähr dasselbe ist. Das Buch des Polen Mickiewicz hat ihn auch zu drei einzelnen Prosagedichten angeregt. Es sind elegische Hymnen auf das Schicksal Polens: *Hymne à la Pologne*, *La Pologne* und *Les morts*. Sie sind pathetisch und bilderreich wie die *Paroles*.

5. Guérin.

Bertrand hatte einen Zeitgenossen, der ebenfalls *poèmes en prose* dichtete, ohne daß einer vom andern wußte, der an der gleichen romantischen Krankheit starb und auch erst nach seinem Tode berühmt wurde: Maurice de Guérin. Dieser hat nur vier Prosagedichte hinterlassen, wovon jedoch drei zu den historisch bedeutenden Dichtungen der französischen Literatur gehören. Sein erstes, *Les bruits de la nature*, das als ein Werk des Zehn- oder Elfjährigen bezeugt ist und schon den ganzen Guérin, den romantischen Liebhaber der Natur, ankündigt, zeigt trotz der selbstverständlichen Unvollkommenheiten eine greisenhaft anmutende Frühreife[2]). Die andern Prosagedichte, *Je retourne, mon ami, sur le chemin...*[3]), *Le centaure* und das Fragment *La bacchante*, sind 1835 und 1836, in den Jahren der höchsten dichterischen Leistungsfähigkeit, entstanden; sie bilden auch zusammen mit dem Tagebuch das Wertvollste von Guérins poetischem Nachlaß. *Je retourne, mon ami, sur le chemin...* ist unter dem Einfluß des Todes einer geliebten Frau entstanden: der Dichter stellt Betrachtungen über die tiefe Wirkung des seelischen Schmerzes an, der ihn um-

[1]) Ebd., S. 175.

[2]) Eine ausführliche Analyse dieses Gedichtes findet sich in Ernest Zyromski, *Maurice de Guérin*, Paris, Colin, 1921, S. 53ff.

[3]) Von Anatole Le Braz in *La revue de Paris* v. 1. 8. 1910 unter der Bezeichnung *Pages sans titre* veröffentlicht; Zyromski betitelt dieses Prosagedicht *Méditation sur la mort de Marie*.

gewandelt und aus einem egoistischen Pessimismus zu einer beseligenden Bejahung des Lebens anführt habe: er gibt sich dem neuentdeckten Rhythmus des Lebens in schmerzlich-freudigem Allumfassungsdrang hin: *Cette douleur sera soustraite aux hommes, mais emportée avec mon âme dans mes fuites profondes au sein le plus retiré de la nature, et là abandonnée avec toutes mes pensées au souffle vif et doux dans qui mon intelligence se fond et se dissipe sans rien perdre de ses forces ni de sa conscience; souffle qui enveloppe la forme entière du monde, son halaine immense dont il s'environne, et qui, emportant avec lui la substance de l'âme mêlée et diffuse, l'introduit dans tous les secrets et les pores divins où il pénètre.*[1]) Die Geliebte wird ihm zu einer Art pantheistischer Gottheit: *Ma douleur cachée vivra partout avec moi. Vous n'êtes plus de la nature, vous avez déserté le point de l'espace que vous occupiez visiblement, mais, en devenant esprit pur, vous avez tout rempli.*[2]) Das Gedicht schließt mit einer ins Seelische umgedeuteten abendlichen Meereslandschaft, die neben die symbolistische Landschaft in Baudelaires *Recueillement* gestellt werden darf. Der *Centaure* nun wandelt das in dem voraufgehenden Prosagedicht bereits enthaltene Motiv des pantheistischen Lebensrausches in prächtigen Symbolen noch eindringlicher ab. Die *Bacchante* hat das gleiche Thema, aber diesmal ist die Naturmystik in die besondere Form eines geheimnisvollen religiösen Kultes gekleidet; die allgegenwärtige Lebenskraft heißt hier Bacchus.

Als das reifste und schönste Werk Guérins gilt mit Recht der *Centaure*, er soll daher, unter Hintansetzung der anderen Prosagedichte, ausführlich besprochen werden[3]). Da dieses Gedicht die lyrischen Motive in epischer Einkleidung bietet, ist es erlaubt eine förmliche „Inhaltsangabe" davon zu liefern. Ein alter Kentauer, Macarée, erzählt sein Leben: er wird in einer Höhle geboren und verbringt in deren Dunkel seine Kindheit. Die Spuren der Außenwelt, die die Mutter an sich trägt, so oft sie in die Höhle zurückkehrt, wecken in dem heranwachsenden Kentauren die Sehnsucht nach dem unbekannten Leben. Als er zum ersten Mal in das Licht des Tages hinaustritt, überkommt ihn das Gefühl des Lebens als ein Rausch von unendlicher Kraft, die er in rastloser Bewegung austobt oder bei plötzlichem Anhalten mitten im Lauf in sich branden fühlt. Diese beiden Arten des Genusses kennt er sein ganzes Leben hindurch: die Bewegung des Körpers im Raum und die Ruhe des Körpers mit dem wollüstigen Gefühl der in ihm wirkenden Kraft. Sein Bewußtsein steigert noch den Genuß der Bewegung, weil es ihm sagt, daß er vor den Flüssen und Pflanzen die Freiheit der Bewegung voraus hat. Wenn der Abend seinen Drang beruhigt, läßt er von der Höhe eines Berges seine Blicke über eine unendliche Landschaft schweifen und fühlt mit Wollust, wie die Lebenskraft, die ihn tagsüber umhergetrieben hat,

[1]) *La revue de Paris* v. 1. 8. 1910, S. 461.
[2]) Ebd., S. 461.
[3]) Zyromski widmet diesem und den beiden anderen Prosagedichten der Reife je ein ausführliches Kapitel.

in die mütterliche Erde zurückkehrt: *Ainsi je veillais ayant à mes pieds une étendue de vie semblable à la mer assoupie.* Sein großer Schmerz ist, daß er nicht in das Geheimnis der Natur eindringen kann. Aber eines Tages belehrt ihn der weise Kentauer Chiron, daß er resignieren müsse, diese Sehnsucht könne nie befriedigt werden. Nun ist er alt, seine Lebenskraft hat er in dem Rausch rastloser Bewegung verbraucht und er erwartet in Ruhe den Tod.

Der Kentauer ist, wie nicht anders zu erwarten, ein Symbol und insofern ein sehr glückliches, als das Mythologische sich vorzüglich eignet urwesentliche Dinge frei von störendem realen Beiwerk zu verkörpern. Freilich ist dieses Geschöpf einer primitiven Natürlichkeit hier denkbar wenig primitiv, der Kentauer ist ein Romantiker, der sein Leben auf die raffinierteste Weise genießt. Ihn trennt ebenso wie Schiller und jeden Romantiker eine schmerzlich empfundene Kluft von der Natur; der wirklich in der Natur lebende Mensch, wie der Bauer, hat diese Sehnsucht bekanntlich nicht, erst die Perspektive ermöglicht die für die Romantik charakteristische Verklärung einer sehnsüchtig geschauten Natur. *Le centaure* ist ein Strauß von romantischen Motiven: Kraft, Bewegung, Leben, Raum, unendliche Landschaft, Horizont, das sind alles dynamische dem romantischen Unendlichkeitsdrang gemäße Begriffe. Die Wahl dieser Motive bezeugt denselben Hunger nach Horizont und Unendlichkeit, der aus Guérins Tagebuch bekannt ist. Der Kentauer ist selbstverständlich der Dichter selbst; inwieweit die einzelnen Motive maskiertes persönliches Erlebnis des Dichters sind, hat Ernest Zyromski in seinem Buch über Guérin durch eine ausführliche Analyse des *Centaure* gezeigt.

Das rauschhafte Erleben der Kraft, der Bewegung, des Unendlichen nennt man seit Nietzsche „dionysisch". Guérin selbst gestaltet es in seiner *Bacchante* als Dionysos-Schwärmerei, man darf ihn daher den ersten nennen, der die besondere Form des „Dionysischen" für die französische Literatur geschaffen hat. Man lasse sich durch die antikpantheistische Drapierung nicht über die romantische Wesenheit des „Dionysischen" täuschen: wenn der Klassizismus sein eigenes Wesen in der Antike gespiegelt sah, als Goethe und Chénier dort das „Apollinische" entdeckten und „nachahmten", so hat auch die Romantik nur sich selbst bejaht, als Friedrich Schlegel, Guérin und Nietzsche sich für das „Dionysische" in der Antike begeisterten. Daß das „Dionysische" und das „Apollinische" einander ergänzende Gegensätze sind, bestätigt auch der *Centaure*. Dem dionysischen Kentauren Macarée wird am Schluß des Gedichtes der apollinische Kentauer Chiron gegenübergestellt: *Chiron a renoncé aux emportements de la sensibilité, à tout ce tumulte d'une âme jouissant d'elle-même dans l'égoïsme de sa solitude.*[1])

Diese Dichtung von der übermenschlichen Lebenskraft ist das Werk eines Kranken; dieses lichte Bild des Lebens, das nur von Alterswehmut leicht überschattet ist, ist der Traum eines dem Ennui ver-

[1]) Zyromski, *Maurice de Guérin*, S. 216.

fallenen Menschen. Guérin hatte denselben romantischen Unendlichkeitsdrang wie sein Kentauer, aber nicht die zum Ausleben dieses Dranges nötige Lebenskraft. Man darf ohne paradox zu werden sagen: nur „von der Kranken-Optik aus" ist man imstande das Leben in so verführerischem Glanze, in so mänadischer Wildheit zu erleben; Nietzsche, von dem das soeben zitierte Wort stammt, hat von der gleichen Optik aus seinen Übermenschen geschaffen. Der Weltschmerz Guérins lebt nach Zyromski sogar in seinem Kentauren und ist die eigentliche Ursache für dessen Lebensrausch: *Macarée est un romantique, consumé par la fièvre, blessé du mal de René et de Chatterton... Mais Chiron est un romantique désabusé et un pascalien qui a écouté la voix d'Apollon.*[1]) Für Zyromski ist die Gestalt Chirons ein Beweis dafür, daß Guérin die „Irrtümer" der Romantik überwunden und sich klassischer Ordnung und Disziplin unterworfen habe; er trägt diesen Gedanken mit viel Schmalz und Salbung vor und stilisiert den Dichter zu einem erbaulichen Beispiel von traditionalistischer Bekehrung. Aber das ist eine Übertreibung: die apollinische Ruhe ist für Guérin, mehr noch als das Übermenschentum, nur ein Sehnsuchtsbild; dieser *malade d'infini*, wie Amadée Renée ihn nennt[2]), ist an der *maladie d'infini*, ins Medizinische übersetzt, an der Schwindsucht, zu Grunde gegangen. *Maurice de Guérin s'est éteint à 29 ans, semblable à ces roseaux des étangs qui dépérissent lentement dans une atmosphère de fièvre. Sans doute il portait dans son corps fragile le germe des morts prématurées; mais son tourment de l'infini, son amour déréglé de la nature et les alarmes de son esprit d'analyse ont précipité sa fin, car il fut le plus sincère et le plus ravagé des romantiques.*[3]) Francis Jammes charakterisiert den *Centaure* sehr richtig: *...c'est un arbre d'automne qui s'enflamme comme un bûcher, au moment même qu'il ressent qu'il va quitter le monde. Il fait alors miroiter le prisme des éléments dont il s'est nourri. Les feuilles du ‚Centaure', c'est cela. Elles éblouissent parce qu'elles agonisent.*[4])

Das Beste an dem *Centaure* ist die Komposition der beiden zusammengehörigen Themen des „Dionysischen" und des „Apollinischen": die Kindheit in der Höhle ist die Vorbereitung zu dem großen Rausch des Lebens (crescendo), dann wird dieser Rausch selbst in mehreren starken Variationen abgewandelt (forte) und im Alter weicht er langsam einer apollinischen Weisheit und Ruhe, in der der Kentauer mit Wehmut auf das verflossene rastlos bewegte Leben zurückblickt (decrescendo). Die Dichtung wirkt wie ein symphonischer Satz, sie hat auch nicht das Geringste von Plastizität, vielmehr die unendlichen Perspektiven und Räume der Musik. Die Gestalt des Kentauren erscheint nie in statuenhafter Nähe und Rundung oder mit

[1]) Ebd., S. 278.
[2]) *Heures de poésies*, 1841, zitiert von Sainte-Beuve in *Causeries du lundi*, 15. Bd., S. 32.
[3]) Zyromski, *Maurice de Guérin*, S. 110f.
[4]) Brief an Zyromski, abgedruckt in dessen Guérin-Buch, S. 224f. — Es sei beiläufig erwähnt, daß Rilke den *Centaure* nachgedichtet hat.

malerischer Anschaulichkeit, sondern stets als unklare meist bewegte Figur in einer unendlichen Landschaft.

Die rhythmische Gestaltung des *Centaure* ist durch das dynamische Lebensgefühl bedingt. Liebt Bertrand die intensive Kürze der Strophen, so läßt Guérin dem Rhythmus seines Gefühls freien Lauf; Bertrand ist — das gilt im Hinblick auf den Rhythmus und auch allgemein — der größere Künstler und Guérin ist der größere Dichter. In dem Rhythmus des *Centaure* ist die romantische Wesenheit dieses *poème en prose* deutlich fühlbar: damit daß Guérin sein Thema nicht in Alexandrinern sondern in Prosa gestaltet hat, hat er instinktiv das Richtige getroffen; der vom Klassizismus überkommene Vers ist von den Romantikern nur unvollkommen aufgelockert und geschmeidigt worden, die Prosa des *Centaure* dagegen ist das grenzen- und formlose Meer, in das der „dionysische" Rausch sich ergießen und in ungehemmten langen Sätzen und Strophen sich ausströmen kann, bis die Erregung verebbt ist und nur noch eine leicht gekräuselte endlose Fläche daliegt, womit das dionysische Thema, wie auch das Gedicht, sein natürliches Ende findet.

Es ist wichtig die Wortwahl zu untersuchen, weil sie den Stil eines Werkes wesentlich mitbedingt. Im 17. und 18. Jahrhundert hat sich der Brauch herausgebildet in der Literatur nur bestimmte Wörter zu verwenden, und diese Auswahl der literaturfähigen Wörter war noch beschränkter, wenn man Verse schrieb. Es ist hier nicht der Ort danach zu fragen, inwiefern diese Erscheinung mit Preziosität und Klassizismus zusammenhängt. Auch der Rationalismus ist daran beteiligt, insofern er die Tendenz hervorrief unanschauliche Wörter den sinnlich-konkreten vorzuziehen. Zu Beginn der romantischen Bewegung war dieser farblose literarische Wortschatz für die neue Lyrik wenig geeignet. Trotzdem hat sich Lamartine ebenso wie Chénier mit diesen beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten begnügt, die lyrische Empfindung der beiden war stark genug die alte Terminologie neu zu beleben. Hugo hat der Dichtung bekanntlich durch die Revolutionierung des Diktionnärs frisches Wortmaterial zugeführt, aber zugleich die konventionelle Terminologie um ihrer neu empfundenen sonoren Effekte willen (*airain*, *or* usw.) beibehalten. Parnaß und Realismus bevorzugen dann sinnlich-konkrete Wörter, und mit der symbolistischen Periode erscheint wieder ein anderer Geschmack hinsichtlich des Wortschatzes. Es erübrigt sich hier die ganze Weiterentwicklung aufzuzeigen, ihr Verlauf ist in rohen Umrissen etwa der, daß sich in der Romantik, im Parnaß und im Symbolismus jeweils ein besonderes Stilideal herausbildet, das auch die Wortwahl bedingt. Dabei ist im Lauf des Jahrhunderts ein allmähliches Zurückdrängen der aus dem 18. Jahrhundert überkommenen Terminologie feststellbar, ein Zurückdrängen freilich, das zwar gegen Ende des Jahrhunderts stärker wird, aber selbst heute noch nicht vollständig ist. Inwieweit die einzelnen Autoren in der jeweiligen sprachlichen Konvention befangen sind oder nicht, ist eine Frage für sich, es ist immer Sache der betreffenden Dichterpersönlichkeit, wie sie den von der Konvention angebotenen Wortschatz verwendet.

Guérin begnügt sich mit dem konventionellen literarischen Vokabular: so wird das Wasser in dem dichterisch besonders gelungenen fünften Abschnitt des *Centaure* mit *les eaux*, *les flots* und *les ondes*, aber an keiner Stelle mit *l'eau* bezeichnet. Man braucht nur den betreffenden Abschnitt nachzulesen um sich davon zu überzeugen, daß diese Wendungen hier (wie meistens) unanschaulich sind, weil man dabei nur die undeutliche Vorstellung „Wasser" hat; das tut aber der dichterischen Wirkung der Strophe keinen Eintrag. Diesen Wortschatz hat Guérin mit zeitgenössischen Lyrikern, mit Lamartine z. B., gemein. Seine Sprache unterscheidet sich aber wesentlich von der dieser Lyriker durch das Fehlen der rhetorischen Emphase, für die der schüchterne Mensch wenig Sinn hat. Mit dem konventionellen Stil läßt sich natürlich nicht malen, aber das will Guérin auch nicht. Einzelheiten der Landschaft tut er gern mit unanschaulichen Allgemeinheiten, etwa einem *tous les charmes des rivages* in dem genannten Abschnitt des *Centaure*, ab. Was er gibt, ist eine Stimmung der Erhabenheit, das den Körper durchströmende Lebensgefühl, das deshalb so vage ist, weil es mit einem Gefühl der Auflösung, des sich-Verströmens ins Unendliche verbunden ist. Guérins Worte malen nicht, sie klingen wie in weiten Räumen. — In der *Bacchante* hat Guérin seine an sich schon vage Sprache noch mystisch verdunkelt. *...la vertu de ton souffle, ô Bacchus!* heißt es in der dritten Strophe, *s'était exhalée du sein de la terre, durant les ombres, et régnait au retour du soleil sur toute l'étendue des plaines*. Diese Terminologie für die geheimnisvolle göttliche Lebenskraft der Natur hat etwas Unvorstellbares, etwas kultisch Arkanes und wird in dem Gedicht mehrfach variiert.

Zur weiteren Verdeutlichung des dichterischen Ausdrucks möge die zweite Strophe der *Bacchante* kurz besprochen werden: *Tandis que je recueillais les années réclamées pour les rites, j'étais semblable aux jeunes pêcheurs qui vivent sur le bord des mers. A la cime d'un rocher, ils paraissent quelque temps, les bras tendus vers les eaux et le corps incliné, comme un dieu prêt à se replonger; mais leur âme balance dans leur sein mortel et retient leur penchant. Enfin ils se précipitent, et quelques-uns sont racontés qui revinrent couronnés sur les flots. Ainsi je suis demeurée longtemps suspendue sur les mystères; ainsi je m'y suis abandonnée et ma tête a reparu couronnée et ruisselante*. Man sieht zuerst eine Attitüde: die über das Wasser geneigten Fischer, dann einen Sprung und schließlich ein auftauchendes gekröntes Haupt. Diese Bilder drücken tiefe seelische Erlebnisse aus und sind daher weniger anschaulich als gefühlsbetont, sie sollen die Ahnung eines unaussprechlichen Geheimnisses suggerieren. Sie sind weit von der malerischen Bildhaftigkeit Bertrands entfernt und stehen der Bildhaftigkeit der bekannten romantischen Lyriker um so näher; sie gemahnen bereits an die den Symbolisten eigentümliche dichterische Ausdrucksweise, die sogen. „Evokation".

Über die Frage der Beeinflussung ist nicht viel zu sagen. Es ist möglich, daß die *Paroles d'un croyant* seines Lehrers Lamennais, die

Études de la nature von Bernardin de Saint-Pierre, der *Ossian* und der *Télémaque* das Formale und Thematische der Prosagedichte Guérins beeinflußt haben. Chateaubriand und der von ihm sehr verehrte Bernardin de Saint-Pierre haben sein Naturgefühl zweifellos angeregt und der *Ossian* kann seinen Sinn für das Vage und räumlich Zerfließende entwickelt haben. Eine direkte formale Abhängigkeit ist nicht nachweisbar.

Wenn Bertrands Prosalyrik vielleicht nicht als rein romantisches Gewächs gelten darf, so kann an der unbedingt romantischen Herkunft und Wesenheit des Guérinschen Prosagedichts, zumal des *Centaure*, kein Zweifel bestehen. Die Romantik ist in Frankreich zwar im allgemeinen durch eine allzu starke klassizistische Tradition an ihrer vollen Entfaltung gehindert worden und Victor Klemperer stellt mit Recht fest: „Es fehlt der französischen Romantik bei aller Unruhe die völlige Entgrenzung, das dauernde Bewegtsein".[1]) Das gilt aber nicht für Guérin, dessen Prosagedichte reine Verkörperungen des romantischen Geistes sind.

6. Poetae minores.

Etwa zur selben Zeit, als der *Centaure* entstand, schrieb ein Freund Guérins, Jules Barbey d'Aurevilly, ein Prosagedicht ähnlicher Inspiration, das erst ein halbes Jahrhundert später unter dem Titel *Amaïdée, poème en prose* zuerst 1889 im *Gil Blas* und dann im folgenden Jahre in Buchausgabe mit einer Vorrede von Paul Bourget veröffentlicht werden sollte. Es ist eine ganz in Lyrismus aufgelöste kleine Erzählung, in der drei Charaktere, der Dichter Somegod, der „Philosoph" Altaï und eine Dirne namens Amaïdée, die die beiden vergeblich für ein besseres Leben zu retten versuchen, einander gegenübergestellt sind. In dem stoischen Willensmenschen Altaï hat Barbey d'Aurevilly sich selbst und in dem weichen Somegod, in dessen Namen wir die englischen Wörter *some* und *god* zu erkennen haben, seinen Freund Guérin dargestellt. Das Interessanteste und Beste der Dichtung ist die Charakterisierung Somegod-Guérins, der als einsiedlerischer, mystischer, ewig sehnsüchtiger Liebhaber der Natur in einer mehr stimmungsvoll als anschaulich geschilderten Meereslandschaft lebt. *Posséder! crie du fond ténébreux de nous-même une grande voix désolée et implacable*, sagt Somegod in seiner Selbstcharakteristik. *Posséder! dût-on tout briser de l'idole, tout flétrir et d'elle et de soi! Mais comment posséder la Nature? A-t-elle des flancs pour qu'on la saisisse? Dans les choses, y a-t-il un cœur qui réponde au cœur que dessus l'on pourrait briser? Rochers, mer aux vagues éternelles, forêts où les jours s'engloutissent et dont ils ressortiront demain en aurore, — comme un phénix couleur de rose, échappant des cendres d'hier, brûle dans les feux du soleil, — cieux étoilés, torrents, orages,*

[1]) *Geschichte der französischen Literatur, V: Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart, 1: Die Romantik*, Leipzig, Teubner, 1925, S. 101.

au milieu des champs, aux amis connus et inconnus, qui vivent volontiers loin des villes, qui aiment à errer comme moi dans les forêts et dans les prés; qui se plaisent quand ils sont las, à s'asseoir au pied d'un arbre, pour lire et pour rêver, qu'ils emportent avec eux ce volume, et que la journée leur soit légère! Das Buch ist also eine Art lyrischer Wandsbecker Bote für Freunde der Natur, und der Kalendermacher selbst ist ein mittelmäßiger aber auch anspruchsloser Autor, der eine einfache, dabei zweifellos empfundene Prosa schreibt.

Auch Ernest Renan ist als Autor eines Prosagedichts zu nennen, und zwar der *Prière sur l'Acropole*[1]), die 1865, also bald nach der Veröffentlichung der *Vie de Jésus*, auf einer Studienreise in Griechenland entstanden ist und ihren Platz in den *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) gefunden hat. Sie ist die literarische Frucht der künstlerischen Eindrücke, die Renan in Athen empfing. Das Thema ist ein Preis auf das klassische Ideal der Schönheit, der Vernunft und der Ordnung, das die Göttin Athene für ihn verkörpert, auf Kosten des als barbarisch hingestellten Christentums und der düsteren nordischen Landschaft und Kunst; aber der Dichter fühlt, daß die gelästerte Religion und Kultur zu stark in ihm wurzeln, daß er ihrem Zauber nicht wird widerstehen können, daß er auch als atheistischer Kritiker des Glaubens seiner Kindheit stets ein nordischer Christ bleiben wird, und so wird aus der gewollten Herabsetzung eine Apologie des nordisch Romantischen, dem gegenüber das Klassische „langweilig" und eng erscheint; zum Schluß hat der zwischen den Gegensätzen schwankende ästhetisierende Skeptiker das Wort und entwirft ein poetisches Bild von dem Untergang aller Religionen: *O abîme, tu es le Dieu unique*, heißt es mit Anklang an einen Vers von Lamartine. *Toute ma vie repassait*, sagt Renan in der Einleitung, *comme une confession générale, devant mes yeux. Mais ce qu'il y avait de plus singulier, c'est qu'en confessant mes péchés, j'en venais à les aimer; mes résolutions de devenir classique finissaient par me précipiter plus que jamais au pôle opposé.*[2]) Das Gebet an Athene ist eine mondäne Konversation mit einer ästhetischen Gottheit, wobei es an reizenden und geistreichen Respektlosigkeiten nicht fehlt, es ist mehr Plauderei als Gebet, es enthält mehr Ironie als Enthusiasmus, mehr Gelehrsamkeit als lyrischen Schwung. Es ist ein Versuch des reifen Renan die ihn bewegenden Ideen einmal in lyrischer Form zu gestalten, nachdem er als Übersetzer des *Buches Hiob* (1858) und des *Hohenliedes* (1860) bereits fremde Lyrik nachgedichtet hat. Dabei ist ein raffiniertes Kunstwerk des Stilisten, aber trotz des nicht zu leugnenden lyrischen Einschlags und trotz der menschlichen Wärme kein eigentliches Gedicht entstanden.

Im Todesjahr Baudelaires (1867) erschien ein bemerkenswertes Buch Prosalyrik einer erst 17-jährigen Schriftstellerin, *Le livre de jade*. Die Autorin, die sich hinter dem durchsichtigen Pseudonym

[1]) Der volle Titel lautet: *Prière que je fis sur l'Acropole quand je fus arrivé à en comprendre la parfaite beauté.*

[2]) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, S. 62.

Judith Walter versteckte, war Judith Gautier, die Tochter Théophile Gautiers und die Frau Catulle Mendès'. Das Buch ist eine Anthologie von übersetzten chinesischen Gedichten aus allen Epochen, eine Frucht des romantischen Exotismus. Die Gedichte sind thematisch angeordnet, und zwar unter den Titeln *Les amoureux*, *La lune*, *Les voyageurs*, *La cour*, *La guerre*, *Le vin*, *L'automne* und *Les poètes*. Wenn die Verfasserin ihre Nachdichtungen in Prosa gibt, so folgt sie damit einer bereits erwähnten französischen Übersetzertradition. Das Werk fand übertrieben enthusiastische Aufnahme bei den Zeitgenossen. Verlaine möchte es über den *Gaspard de la nuit* stellen; er glaubt, daß sich in den Übersetzungen manchmal *une note bien parisienne, un accent délicatement ironique* finde, und rühmt: *...la concision pour l'expression, la brièveté quant à la phrase et la discrétion dans les procédés mis en œuvre.*[1]) Des Esseintes, der Held von Huysmans' *A rebours*, nimmt einige Stücke aus dem *Livre de jade* in seine *anthologie du poème en prose* auf und berauscht sich an ihrem Exotismus: *...ce délicat ‚livre de Jade' dont l'exotique parfum de ginseng et de thé se mêle à l'odorante fraîcheur de l'eau qui babille sous un clair de lune, tout le long du livre.*[2])

[1]) Artikel in *L'étendard* v. Mai 1867, abgedruckt in *Œuvres posthumes* de Paul Verlaine, Paris, Messein, 1923, 2. Bd., S. 300—2.
[2]) *A rebours*, 14. Kap.

II. Teil:
Die Prosagedichte des Symbolismus.

7. Baudelaire.

Der Terminus „Symbolismus" hat sich in der Literaturgeschichte nachgerade eingebürgert, wird aber in verschiedenem Sinn verwandt, so daß er hier einer Erläuterung bedarf. André Barre in seiner bekannten These umfaßt mit diesem Wort alle auf den Parnaß folgenden Lyriker vom Ende des 19. Jahrhunderts; Henri Clouard will in seiner *Poésie française moderne*[1]) von diesem Terminus nicht viel wissen, unter dem Titel „Symbolismus" faßt er nur die kleineren Größen vom Ende des Jahrhunderts zusammen und behandelt die Lyriker von Bedeutung in besonderen Kapiteln. Er begründet sein Vorgehen damit, daß die großen Persönlichkeiten über den Formeln stehen. Dieser Gedanke ist zweifellos richtig, die literarischen Schulen und ihre Programme dürfen den Blick nicht von dem Wesentlichen ablenken. Was man heute z. B. unter „Romantik" versteht, deckt sich nicht mit dem, was die Romantiker selbst darunter verstanden haben, und literarische Gruppen bedeuten noch keine literarischen Perioden. Der Historiker hat die Aufgabe, unbeeinflußt von diesen ihn nur störenden Erscheinungen Epochen und Perioden abzugrenzen und ihr Wesen zu untersuchen. Dabei muß er die Mitläufer und Programmatiker aussondern und nur die bedeutendsten Persönlichkeiten und ihre geistige Verwandtschaft oder Nichtverwandtschaft ins Auge fassen. Unter „Symbolismus" verstehe ich also die auf den Parnaß folgende Periode der Lyrik, die ich, wie üblich, mit dem Namen der ersten literarischen „Schule", die sich in ihr gebildet hat, bezeichne. Dabei wird der gewählte Name ohne jeglichen programmatischen Sinn, lediglich als praktischer Terminus gebraucht, und er erhält einen tieferen Sinn allenfalls dann, wenn er das Wesen der betreffenden Periode bezeichnen soll. Eine weitere Schwierigkeit ist die Abgrenzung der Periode des Symbolismus. Über ihr Ende kann hier nicht gesprochen werden, weil die nach 1900 entstandene Literatur in meiner Arbeit nicht behandelt wird, wohl aber über ihren Beginn. Nun sind die Grenzen historischer Perioden bekanntlich immer etwas Fließendes. Die letzten Parnassier und die ersten Symbolisten sind gleichalterig und der Parnaß erfreut sich beim Publikum einer offiziellen Geltung, während die ersten symbolistischen Werke längst erschienen sind. Für

---

[1]) *La poésie française moderne des romantiques à nos jours*, Paris, Gauthier-Villars, 1924.

fast alle Symbolisten gilt, daß sie Schüler Baudelaires sind, so daß sich die Frage erhebt, ob nicht dieser selbst als der erste Symbolist zu bezeichnen ist. Baudelaire ist Zeitgenosse der Parnassier, er ist aber eine so komplexe Erscheinung, daß sein Werk sowohl der Romantik als dem Parnaß und dem Symbolismus angehört. Da man an dichterischen und künstlerischen Werken das, was in die Zukunft weist, mit Recht als das Originellste anzusehen pflegt, mag es erlaubt sein ein dem Symbolismus gewidmetes Kapitel mit Baudelaire zu beginnen.

Nachdem die ersten Prosagedichte spontan und unabhängig voneinander entstanden sind, gibt es seit Charles Baudelaire eine mehr oder weniger kontinuierliche „Entwicklung": Baudelaire geht gewissermaßen bei Bertrand in die „Schule", indem er an dessen *Gaspard* anknüpft, und da Baudelaire der *auteur de chevet* der Symbolisten ist, knüpfen fast alle von ihnen, die Prosagedichte schreiben, an seine *Petits poèmes en prose* an. Baudelaire und seine Schüler sind dabei der Meinung eine Gattung zu pflegen und weiterzuentwickeln, in Wirklichkeit ist es aber so, daß Baudelaire etwas Neues, von seinem Vorbild Unabhängiges geschaffen hat, und wie es mit den Prosagedichten der „Baudelairiens" steht, wird noch zu erörtern sein. In der als Einleitung dienenden Widmung bezeugt Baudelaire ausdrücklich, daß ihn die Lektüre des *Gaspard* begeistert und zu seinen Prosagedichten angeregt hat; er fügt aber mit einer nicht gerechtfertigen Beschämung hinzu, daß etwas von seinem Vorbild „merkwürdig Verschiedenes" entstanden sei. Über die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung seiner *poèmes en prose* sind wir durch seine Korrespondenz und sonstige Dokumente gut unterrichtet und Jacques Crépet hat diese Geschichte mit Hilfe des gesamten sehr umfangreichen Materials der Baudelaire-Forschung gründlich und ausführlich geschrieben[1]). Danach sind Baudelaires Prosagedichte zwischen 1855 und 1865 entstanden und zum größten Teil schon zu seinen Lebzeiten, von 1855 an, in Zeitschriften und Zeitungen zerstreut erschienen, wobei er meistens mit den Sammeltiteln *Poèmes en prose*, *Petits poèmes en prose* und *Le spleen de Paris* abwechselte. Die Ungunst des Schicksals verzögerte die geplante Buchveröffentlichung sämtlicher Prosagedichte bis nach dem Tode des Dichters: die erste Gesamtausgabe ist in dem 1869 erschienenen 4. Band der posthumen *Œuvres complètes* enthalten. Der Titel sollte ursprünglich *Le spleen de Paris* lauten, wurde aber von Baudelaire selbst und nicht, wie behauptet wird, von den Herausgebern Th. de Banville und Ch. Asselineau in *Petits poèmes en prose* abgeändert[2]). Es sind im ganzen fünfzig Prosagedichte, Baudelaire hat aber viel mehr geplant. Crépet veröffentlicht Titel und Entwürfe

[1]) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd.: *Petits poëmes en prose (Le spleen de Paris), Le jeune enchanteur*, Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet, Paris, Conard, 1926, S. 221—68.

[2]) S. ebd., S. 247. Die Conard-Ausg. ist übrigens die beste kritische Ausgabe der *Petits poèmes*. Daneben kommt noch folgende mit weniger umfangreichem kritischen Apparat in Betracht: Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, édition revue sur les textes originaux, accompagnée de notes et de variantes et publiée par Ad. van Bever, Paris, Crès, 1917.

von weiteren vierundfünfzig[1]), darunter echt Baudelairischen Motiven, z. B. *La fin du monde,...Collectionneurs, maniaques, cleptomanes...*, *L'orgue de Barbarie, L'Auberge du Bocage (Souvenir de jeunesse par l'odeur, la couleur et le vent frais), Autococu ou incestueux, Les escaliers (vertiges, grandes courbes, hommes accrochés. Une sphère brouillard en haut et en bas).*

Die Themen der *Petits poèmes en prose* sind im wesentlichen die gleichen wie in den *Fleurs du mal*, nur mit folgendem von E. v. Sydow beobachteten Unterschied: „Es fehlen alle zu rauhen und zu entschiedenen Töne. Das Irdisch-Kräftige ist noch mehr zurückgedrängt als dort, die harten Dissonanzen und die blasphemischen Gebete fehlen."[2]) Die Themen sind hier wie dort Ennui, Einsamkeit, Sehnsucht nach dem Unendlichen, Exotismus, Abendstimmung, Ideal, Sünde, Pathologisches, der Tod, Mitleid mit den Armen und Unglücklichen, also die gleiche charakteristische Mischung von Motiven der Tag- und Nachtseite der Romantik. Dazu kommen um das thematische Bild noch bunter zu machen, was die *Fleurs* nicht haben, märchenhafte und sarkastische Anekdoten. Es erübrigt sich, die schon oft untersuchten Motive der Baudelairischen Lyrik zu analysieren; in der *Kultur der Dekadenz* von E. v. Sydow, in dem *Charles Baudelaire* von G. de Reynold und in dem *Baudelaire*-Essay von A. Thibaudet[3]) ist das bereits in mustergültiger Weise geschehen. Nur eine Frage bedarf besonderer Erörterung: hat Baudelaire mit seinen Prosagedichten wirklich gegeben, was er geben wollte, eine *description de la vie moderne*, wie er in der Widmung sagt, genau so wie in seinem Vorbild, dem *Gaspard*, das Leben vergangener Zeiten beschrieben wird? In *Les veuves* wird das Publikum eines Konzerts im Freien geschildert, in *Le vieux saltimbanque* ein Jahrmarkt, in *Les yeux des pauvres* ein großstädtisches Café, aber von diesen Pariser Bildern gilt, was Lanson, wenn auch etwas zu streng, von denen der *Fleurs* sagt: *Baudelaire n'est pas peintre, et ses ‚tableaux parisiens' sont de la peinture inutile.* Trotzdem ist Baudelaire der poetische Maler der modernen Großstadt, wenn seine dichterischen Schilderungen auch wenig anschaulich im Sinne eines Bertrandschen oder Gautierschen Tableaus sind, er ist der Maler der modernen Großstadt, insofern sein Dichten auf dem intensiven Erleben dieser naturfernen Form des Daseins beruht. Thibaudet zeigt in seiner wie immer geistreichen Analyse, daß gewisse Gedichte Baudelaires für einen stadtflüchtigen Romantiker einfach unmöglich wären: *Ils ne pourraient absolument naître, ni être sentis, dans une vie de village ou de petite ville. Ils ne peuvent éclore que dans le milieu d'une grande capitale, où les hommes vivent ensemble, l'un à l'autre étrangers et l'un près de l'autre voyageurs.*[4]) Als Beispiel nennt er das Sonett *A une passante*, er könnte aber auch folgende Prosagedichte nennen, in denen der Dichter entweder ein wollüstiges *bain de multitude* nimmt

[1]) Conard-Ausg., S. 248ff.
[2]) *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden, Sibyllen-Verlag, 1921, S. 243.
[3]) in: *Intérieurs*, Paris, Plon, 1924.
[4]) *Intérieurs*, S. 22.

oder sich mit gleicher Wollust in das Leben fremder Menschen hineinversetzt: *Les foules*, *Les veuves*, *Le vieux saltimbanque*, *Les fenêtres*. Baudelaire ist auch schon ein Dichter des proletarischen Elends und pathologischer Charaktere, z. B. in *Les yeux des pauvres*, *Les bienfaits de la lune* und *Mademoiselle Bistouri*. Aber nicht nur das von ihm miterlebte fremde Leben ist großstädtisch, vor allem sein eigenes, das vom taedium vitae erfüllte Leben eines Hypersensibeln, das künstliche Leben eines innerlich Entwurzelten, eines von Natur religiösen Menschen, der den Glauben verloren hat und dennoch Welt und Leben von dem Standpunkt der verlorenen Religion aus sehen und werten muß; für ihn wird Paris, wie G. de Reynold sagt, zu einer *antichambre* des Inferno[1]). Man kann also nur bedauern, daß Baudelaire seinem Buch nicht den ursprünglichen Titel *Le spleen de Paris* gelassen hat.

Der Stil der *Petits poèmes* ist am leichtesten zu verstehen, wenn man sie mit den *Fleurs* vergleicht. Zu einem solchen Vergleich bieten sich gute Gelegenheiten, da mehrere Themen sowohl in einer Vers- als in einer Prosafassung vorliegen. Da Baudelaire mit äußerster Langsamkeit und Sorgfalt arbeitete, um nicht wie die vorausgehende Generation gegen die künstlerische Form zu sündigen, formulierte er viele seiner Themen in Prosa, bevor er ihnen metrische Gestalt gab; in vielen Fällen hat er es aus irgend einem Grund bei der Prosafassung bewenden lassen. Die *Petits poèmes* sind, wie G. de Reynold bemerkt, *...le cahier d'esquisses des ‚Fleurs du Mal': on y retrouve, en effet, les thèmes de ‚l'Examen de minuit', des ‚Petites vieilles', de ‚l'Horloge', du ‚Parfum exotique', de la ‚Chevelure', de ‚l'Invitation au voyage', pour ne citer que ceux-là; thèmes traités plus directement, d'une manière plus intime, que dans le recueil où le poète officie.*[2]) Hier sollen nun *Un hémisphère dans une chevelure* aus den *Petits poèmes* und *La chevelure* aus den *Fleurs* Strophe um Strophe einander gegenübergestellt werden[3]), wobei es sich nicht darum handelt zu werten, sondern lediglich darum den Stilunterschied zwischen der Prosa- und der Versfassung festzustellen.

falsch!

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

[1]) *Charles Baudelaire*, Paris, Crès (Genève, Georg), 1920, S. 145.
[2]) Ebd. S. 368.
[3]) Henry Dérieux hat in seinem mir leider nicht zugänglichen *Baudelaire* (Basel, 1917) die *Invitation au voyage* der *Petits poèmes* und die der *Fleurs* miteinander verglichen (s. G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, S. 303). *Un hémisphère dans une chevelure* könnte übrigens auch mit *Parfum exotique* aus den *Fleurs* verglichen werden, die Entstehung dieses Sonetts geht jedoch auf ein anderes, wenn auch ähnliches Erlebnis zurück.

In der Prosafassung wird mit einem Satz das Thema gegeben, die Emphase ist verhalten, der einschmeichelnde Imperativ, die Wiederholung von *longtemps* und die Vergleiche drücken Innigkeit der Empfindung aus. An Stelle dieses einen Satzes bringt die Versfassung zunächst ein mit Ausrufungszeichen gespicktes Gefüge von emphatisch deklamierten Substantiven: *toison*, *moutonnant*, *encolure*, *boucles*, *nonchaloir* und *extase*; es sind 18e-Ausdrücke, die der Dichter etwa im Stil Hugos verwendet. Echt Baudelairisch ist die Verbindung des Konkretums *parfum* mit dem Abstraktum *nonchaloir*. Nach den einleitenden abrupten fortissimo-Akkorden kommt ein langer melodiöser Satz, der allmählich anschwillt und mit einem starken Vers endigt. Das ist Bau und Rhythmus des rhetorisch-musikalischen Stils, dem in der Prosafassung der intime, gleitende oder schwebende, rein musikalische gegenübersteht: der Satz der Prosafassung gliedert sich in drei ungefähr gleich lange Teile mit größeren Pausen nach *cheveux* und *source*, man kann aber nach *odorant* noch eine Pause machen, wodurch das letzte, schönste und wichtigste Bild, das das eigentliche Thema gibt, besonderen Nachdruck erhält; durch die Formulierung und Unterbringung dieses letzten Bildes wird veranschaulicht, wie die Erinnerungen aus dem Haar in die Luft geschüttelt werden. Das ist wiederum die typische Baudelairische Verdinglichung eines Abstraktums. Man kann sagen, daß die Prosafassung durch die intimen Bilder, die Versfassung aber durch den grellen Prunk der sonor verwandten 18e-Ausdrücke charakterisiert ist. Das Wort *altéré* in der Prosafassung zeigt übrigens, daß auch hier 18e-Wendungen vorkommen, wenn sie auch weniger häufig sind.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

Die ausführliche Besprechung der 1. Strophe erlaubt bei den folgenden kürzer zu sein. In der Versfassung der 2. wirken die beiden exotischen Erdteile mit ihren unvermeidlichen Adjektiven wiederum prunkvoll-rhetorisch, sie werden aber durch die zwei folgenden guten Verse mit dem glücklichen Fund *forêt aromatique* verdunkelt. *Ô mon amour* ist ein Füllsel, ebenso die Wiederholung von *voguer* durch ein anderes Verbum. Man möchte das *âme* der Prosafassung dem *esprit* der Versfassung vorziehen, das wäre aber nicht richtig: *esprit* ist ein Lieblingswort Baudelaires und bedeutet in seiner Sprache etwa dasselbe wie *âme*[1]). Das Bedürfnis nach rhetorischer Steigerung hat in der Versfassung die wirkungsvolle Gruppierung *lointain, absent, presque défunt*

Rauhut entspricht ganz seiner Absicht einer wertfreien Betrachtung!

[1]) Charles du Bos, *Approximations*, Paris, Plon, 1922, S. 204ff.

entstehen lassen und aus dem gleichen Grund ist das Wesentliche der ganzen Strophe, *nage sur ton parfum*, an den Schluß gestellt. Die Prosafassung ist farbloser als die Versfassung, aber auch frei von Füllwörtern. Ein schlichter Satz steht an Stelle der drei ersten prunkvollen Verse, wodurch das abschließende Bild im zweiten Satz zu starker Wirkung kommt.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Die Diktion der 3. Strophe ist in der Prosafassung wiederum einfacher und in der Versfassung wiederum prunkvoller. So stehen sich gegenüber: *Tes cheveux — Fortes tresses*; *tout un rêve — un éblouissant rêve*; *plein de voilures et de mâtures* (übrigens ein glücklicher Reim mitten in der Prosa) — *De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts* (eine sonore Aufzählung, wie bei Hugo); *de grandes mers — mer d'ébène.*

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélasse l'éternelle chaleur.

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Der Ausdruck *Dans l'océan de ta chevelure* in der Prosafassung beweist, daß der Dichter seine Vision nicht unmittelbar als solche zu geben wagt, da sonst der erklärende Genitiv fehlen müßte (analoge Stellen finden sich in den beiden folgenden Strophen). In der Versfassung dagegen wagt er die komprimierte sprachliche Identifizierung des realen Objekts und der durch das Objekt ausgelösten subjektiven Vorstellung, wobei das Objekt selbst nicht mehr genannt wird; Beispiele: *forêt aromatique* in der 2. und *mer d'ébène* in der 3. Strophe. *A grands flots* ist, wie *à longs traits* in der letzten Strophe, etwas trivial. *Se prélasse* gibt besser als *frémit* den unerbittlich gleichmäßigen Druck der tropischen Hitze wieder. Von der Prosafassung sind übrigens drei wenig voneinander abweichende Fassungen zu Lebzeiten Baudelaires in Zeitschriften erschienen: die erste 1857, die zweite 1861 und die dritte, mit dem Text der Buchausgabe von 1869 übereinstimmend, 1862; in der ersten Fassung heißt es noch *frémit* wie in den *Fleurs*, in der zweiten dagegen schon *se prélasse*. Das Bild der die Arme aus-

reckenden Schiffe in der Versfassung ist ein glücklicher Fund. Die Wendungen *parfum*, *son*, *couleur*, *or*, *moire* und *gloire* in der Versfassung sind wiederum um des Prunkes willen gewählt.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!

In der Prosafassung wird eine Erinnerung präzis und abgerundet wiedergegeben. Die Präzision der Erinnerung fehlt in der Versfassung, dafür herrscht hier Emphase.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlée à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Die Prosafassung ist in dieser Strophe nicht so schlicht wie in den andern, die Wendungen *l'ardent foyer de ta chevelure* und *les rivages duvetés de ta chevelure* stören etwas in dem sonst gewahrten Stil der Prosa. Die Versfassung dagegen ist noch prunkvoller, der erste Vers vor allem ist sehr stark und suggestiv. Die drei Sätze der Prosafassung beginnen analog und auch die beiden vorhergehenden Strophen haben den gleichen Anfang: die Verwendung der Anapher ist geeignet, den Rhythmus dieser Prosa zu verdeutlichen. (*Les répétitions et les refrains sont à l'ensemble d'un poème ce que les assonances et les allitérations sont à l'intérieur du vers.*[1])

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

Die Versfassung ist wiederum rhetorisch prunkvoll; die beiden letzten Verse enthalten sinnlich kräftige Bilder. Die Prosafassung

[1]) G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, S. 350.

dagegen bringt nur ein Bild, wirkt aber ebenso stark durch ihre Schlichtheit.

Das Ergebnis des Vergleichs darf folgendermaßen formuliert werden: die Prosafassung ist zwanglos, einfach, intim[1]) (was nicht besagen soll, daß der Dichter nachlässig ist; die Varianten der verschiedenen Veröffentlichungen beweisen das Gegenteil), die Versfassung dagegen ist prunkvoll, barock, offiziell, der Dichter sucht stärkere Wendungen, er häuft die Pracht der Diktion. Damit soll kein Wertunterschied, sondern ein Stilunterschied festgestellt werden. Man hat bei der Prosafassung den Eindruck, daß der Dichter sich freut, von dem Zwang der Prosodie frei zu sein: das Thema wird nicht in ein vorgegebenes Gefäß gegossen, sondern darf sich frei aussingen, wie Musik im Räumlichen sich bewegen und verschweben, nach dem Rhythmus der ungefähr gleichmäßigen Gliederung der Strophen und Sätze. Die Versfassung ist ein Panzer parnassisch strenger Verse, in den das Thema gepreßt ist. Kurzum, was das Formale der beiden Fassungen betrifft — und was für dieses Beispiel gilt, darf, mit Einschränkungen, von der Vers- bezw. Prosalyrik Baudelaires im allgemeinen gesagt werden —, so ist der Dichter der *Fleurs du mal*, wenn auch nicht aller Stücke dieser Sammlung, Parnassier, der Dichter der *Petits poèmes en prose* dagegen reiner Romantiker. — Durch die verschiedene Gestaltung sind zwei verschiedene Gedichte entstanden, durch die Verschiedenheit der Form ist auch das Thema anders geworden. Das den beiden Fassungen zugrunde liegende Erlebnis ist ein und dasselbe, aber dieser Rohstoff muß jeweils die Stimmung, die der Dichter in der Stunde der Produktion hat, zum Ausdruck bringen, und diese ist in den beiden Gedichten grundverschieden. So können diese Gedichte die Wahrheit illustrieren, daß die Formung bei der poetischen Produktion alles ist. — Ist in einer der beiden Fassungen ein scherzhaftes Element zu finden? In beiden Gedichten kommt das Glück des Dichters darüber zum Ausdruck, daß ihn das Schwelgen in Jugenderinnerungen von sich selbst erlöst, und dieses Glück wird in dem Prosagedicht als eine einsame Stunde der Hingabe mit einer verhältnismäßig schlichten Diktion, in dem Versgedicht dagegen als ein farbiger Rausch mit feierlichem Pathos gestaltet. Zum Scherzen über den „Stoff" oder über sich selbst hat der von seinem „Spleen" endlich einmal erlöste Dichter keine Stimmung, vielmehr liegt auch über diesem flüchtigen Glück noch der kaum merkliche Schatten des immer drohenden Ennui. *...e sarebbe fraintenderlo se, lasciandosi ingannare da alcune apparenze della sua opera, gli si attribuisse qualcosa di quello spirito frivolo, che scherza col proprio oggetto e che è una delle forme del capriccio e dell' arbitrio, da lui aborriti in arte. La sua ispirazione, nella materia lubrica, triste e bestiale che solitamente tratta, è altamente seria; e, costretto in un mondo di sensualità che non può vincere, egli perviene a renderlo colossale, tragico, sublime; e pare, anche per questo riguardo, un «angelo ribelle»: un poeta eroico compresso, il*

[1]) Ebd. S. 368.

quale della eroicità non può far di meno e se ne foggia una a rovescio, per mezzo del lussurioso e dell'orribile. Quel che nelle sue creazioni balena d'ironico o piuttosto di sarcastico non è altro che la coscienza del male, inscindibile dal suo modo di abbracciarsi col male.[1]) — Was die Wortwahl betrifft, hat die Versfassung viel von der von den Romantikern übernommenen konventionellen Terminologie des 18. Jahrhunderts, während sie in der Prosafassung fast ganz fehlt. Diese Terminologie ist, wie gezeigt wurde, zu der barocken Stilisierung der Versfassung geschickt verwendet worden. In manchen anderen Gedichten der *Fleurs* ist die Gestaltung weniger glücklich, dort macht sich gelegentlich eine leere Rhetorik breit, weil es dem Dichter nicht gelingt, die 18e-Terminologie mit neuem Leben zu erfüllen (Beispiel *Le couvercle*). Von den „*Fleurs du mal*" ist daher heute nicht mehr alles lebendig, manche Verse bröckeln ab wie morscher Verputz. *Sur les quatorze vers du sonnet ‚Recueillement', qui est une des plus charmantes pièces de l'ouvrage*, sagt Paul Valéry, *je m'étonnerai toujours d'en compter cinq ou six qui sont d'une incontestable faiblesse. Mais les premiers et les derniers vers de cette poésie sont d'une telle magie que le milieu ne fait pas sentir son ineptie et se tient aisément pour nul et inexistant. Il faut un très grand poète pour ce genre de miracles.*[2])

In Baudelaires Lyrik sind bereits symbolistische Elemente. Seine Religiosität ist bekanntlich die der meisten Symbolisten[3]), und seine Kunst, real gesehene Gestalten mit philosophischer Deutbarkeit auszustatten ist ein symbolistischer Zug. Diese Eigentümlichkeit hat er übrigens mit Vigny und anderen gemein; Vignys *Moïse*, Baudelaires *Albatros* und Mallarmés *Sonneur* sind von einer Familie. Gerade die *Petits poèmes* sind reich an solchen kräftig wirkenden symbolischen Gestalten: *Le vieux saltimbanque* und *Le gâteau* bieten gute Beispiele dafür. Es ist immer ein Bild des Lebens — gelegentlich irgend eine Anekdote, wie *La fausse monnaie* —, das wie ein Transparent einen dahintergestellten religiös-philosophischen Gedanken durchscheinen läßt. *Dans certains états de l'âme presque surnaturels*, heißt es in *Fusées, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole.*[4]) Dieser Symbolismus hat etwas Mittelalterliches, der Dichter geht auch gelegentlich ebenso wie das Mittelalter bis zum Allegorismus, zu dem er sich offen bekennt. Dabei erliegt er zuweilen der Gefahr anstelle von echten dichterischen Visionen bloße gedankliche Konstruktionen zu geben: die Teufel von *Les tentations* sind frostige Allegorien und können sich neben dem lebendigen gemütlichen Teufel von *Le joueur généreux* nicht sehen lassen.

---

[1]) B. Croce, *Baudelaire*, in: *La Critica* v. 20. 3. 1919, S. 71f., wieder abgedruckt in: *Poesia e non poesia, note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923, S. 260f.

[2]) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* ... avec une introduction de Paul Valéry, Paris, Payot, 1926, S. XXVIf.

[3]) S. F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, S. 25.

[4]) *Journaux intimes*, herausg. v. Ad. van Bever, Paris, Crès, 1920, S. 23.

Zu der motivischen Vergeistigung der anschaulich hingestellten Objekte gehört die stilistische Vergeistigung der sinnlichen Daten oder, was dasselbe ist, die Versinnlichung der geistigen Erlebnisse. Wenn es in *Un hémisphère dans une chevelure* heißt: *pour secouer des souvenirs dans l'air* und *il me semble que je mange des souvenirs*, so sieht man wohl etwas aus den Haaren fliegen und es wird wirklich etwas gegessen, aber dieses „Etwas" bleibt für die sinnliche Vorstellung unklar und soll es auch bleiben. Das ist bereits das Vage und dadurch geheimnisvolle Sinnlich-Geistige des symbolistischen Stils, es ist stimmungsvolles Halbdunkel, von der parnassischen Klarheit jedenfalls weit entfernt. In *La chambre double* heißt es bezeichnenderweise: *Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie.* Und in *Fusées* bekennt er: *J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. — C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.*[1]) In den *Petits poèmes* kommt mehrmals das stilistische Motiv vor, daß die Seele des Dichters ein „Bad" nimmt: das ist noch nichts Originelles. Wenn er aber sagt: *L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir*[2]), so ist das etwas Neues. Daß Abstrakta wie *regret* und *désir* einen Geruch haben sollen, ist gewiß unlogisch, aber eine durchaus dichterische Vorstellung. Diese Verbindung eines Abstraktums mit einer sinnlichen Wahrnehmung ist eine im Unterbewußten vollzogene Assoziation und bedeutet eine Bereicherung des Gefühlslebens im Sinne der Spiritualisierung, weshalb der Dichter das hier geschilderte Zimmer mit Recht *spirituelle*[3]) nennt. Dabei ist die Verbindung gerade einer Geruchsempfindung mit einem Abstraktum für Baudelaire besonders charakteristisch. Der Gebrauch der symbolischen Bilder ist übrigens in den *Petits poèmes* nicht so überschwänglich wie in den *Fleurs*, wo gelegentlich ein barocker Allegorismus herrscht: *On doit le croire: l' «ex-voto dans le goût espagnol» est, en effet, d'un gongorisme tout à fait exaspérant, — exaspérant par son habileté même.*[4]) Von diesem Gongorismus, der beiläufig gesagt bei Laforgue und Saint-Pol-Roux seine üppigsten Blüten treiben sollte, ist in den einfacheren *Petits poèmes* nichts zu spüren.

Ein charakteristisches Beispiel für den symbolistischen Stil Baudelaires ist die stilistische Spiritualisierung in Landschaftsschilderungen. *On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien*

[1]) Ebd., S. 18 (S. G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, S. 330).
[2]) *La chambre double.*
[3]) Vgl. was Charles du Bos über die Bedeutung dieses Wortes bei Baudelaire sagt (*Approximations*, Paris, Plon, 1922, S. 204ff.)
[4]) G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, S. 327.

que sous le deuil profond de la Nuit.[1]) Alle Einzelheiten dieser Landschaft sind Symbole, d. h. sinnlich geschaute Bilder für seelische Dinge, ebenso wie in der früher erwähnten Meereslandschaft Guérins. Wenn Bertrand in seinen Vergleichen gern objektive Dinge wählt um andere objektive Dinge zu veranschaulichen, so dienen die objektiven Details bei Baudelaire dazu *états d'âme* zu suggerieren. Jetzt braucht nur noch der eine Teil des Vergleichs, nämlich die objektive Einzelheit, zu fehlen und es entsteht eine rein symbolistische Landschaft oder *évocation* wie *Le rossignol* von Verlaine. Daß sich symbolistische Landschaften auch in den *Fleurs* finden, beweist das zarte Abendgedicht *Recueillement*, in dem Symbole und Allegorien seltsam gemischt sind.

Eine musikalische Besonderheit Baudelaires ist sein Crescendo: er liebt den starken überraschenden Schluß und bereitet ihn kunstgerecht vor. Die besten Beispiele aus den *Petits poèmes* sind *L'étranger* und *Any where out of the world*. Es empfiehlt sich das Crescendo eines Versgedichts und das eines Prosagedichts einander gegenüberzustellen, wozu *Le couvercle* und *L'étranger* geeignet sind. Die mit billigen Antithesen angefüllten sechs ersten Verse des *Couvercle* besagen weiter nichts als „wo, wie und wer man auch sei...", sie sind Füllverse im Stile Hugos[2]) und sollen auf das, was kommt, gespannt machen. Der 7. und 8. Vers deuten das Thema vorläufig an, dann bringt der Abgesang drei Bilder für den auszudrückenden Gedanken, und zwar mit Fortschreiten vom schwächsten zum stärksten und mit Einschiebung eines „Bremsverses" vor dem letzten Bild, dessen Effekt durch die lange raffiniert erzeugte Spannung verstärkt wird[3]). *L'étranger* ist ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und einer zweiten Person, die wissen will, welchen Menschen oder Dingen die Liebe des Dichters gehört. Dieser gibt zunächst auf jede Frage eine negative Antwort, aber nicht irgend eine, sondern eine prägnante Formulierung eines Baudelairischen Motivs. Jede Antwort ist eine Überraschung und läßt die Spannung auf die endgültige, positive Antwort beständig wachsen. Das Crescendo in *Le couvercle* ist also rhetorisch und das in *L'étranger* rein „musikalisch". Das rhetorische Crescendo ist in den *Fleurs* jedoch nicht die Regel, *La cloche fêlée* und *Spleen[I]* weisen eine musikalische Verstärkung des Themas ohne Zuhilfenahme von Füll- und Bremsversen auf.

Baudelaire nennt seine *Petits poèmes* in der Widmung *une prose poétique, musicale sans rythme* (d. h. ohne Metrum) *et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience* und fährt fort: *C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de*

---

[1]) *Le crépuscule du soir.*

[2]) Nach einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit von Arthur Franz über Hugo.

[3]) *Chacun en sa beauté...* von Sainte-Beuve (in *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*) ist ähnlich gebaut.

leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Das spezifisch Großstädtische soll also der Prosarhythmus sein; er ist es für Baudelaire, insofern diese Form dem hypersensibeln Großstadtmenschen erlaubt unter Vernachlässigung aller Plastizität der Form und im Vergessen jener in sich ruhenden Schönheit, die „die Bewegung haßt, die die Linien verrückt", seine Unrast in befreitem Rhythmus auszuleben. *L'étranger* ist ein gutes Beispiel für den Rhythmus des Erlebens dieser schmerzlich gespannten Nervosität. Der Rhythmus der *Petits poèmes* zeigt übrigens die größten Verschiedenheiten und ist dem jeweiligen Thema angepaßt. In erzählenden Teilen gibt es ganz schlichte Prosa, in dem dramatisch explosiven *Étranger* ist der Rhythmus durch den Wechsel kurzer Fragen und Antworten, in melancholischen Stücken durch (mehr oder weniger gleichmäßig) lange Strophen und Satzabschnitte gegeben. Stücke wie *Un hémisphère dans une chevelure* haben noch große Ähnlichkeit mit dem strophischen Rhythmus des *Gaspard*, aber in den meisten hat sich Baudelaire von der Komprimierung seines Vorbildes entfernt und dem breiteren, lässigeren Rhythmus des ihm wohlbekannten Poe angenähert, der mit den (visionären) Prosagedichten *Shadow, a parable* und *Silence, a fable* ungefähr den Baudelairischen Typus des Rhythmus geschaffen hat. E. v. Sydow charakterisiert den Rhythmus der *Petits poèmes* folgendermaßen: „...Der Rhythmus bleibt unterhalb der Oberfläche des Werkes, er wirft nur dann und wann kleine Ringe und Strudel an den Wortspiegel; indem er so gleichsam anonym einhergeht, gewinnt er durch seine Verborgenheit die Kraft über den Rahmen des Themas hinaus zu wirken, da der Genießende von selbst danach strebt: das vom Dichter nicht zu Ende geführte Musikalische des Werkes seinerseits zu vollenden. — Der Inhalt der Prosagedichte kommt diesem Andeutungshaften, Nicht-Beendeten entgegen. Er ist gleichsam die Seele der „Fleurs du mal", befreit von ihrer Eckigkeit, Kantigkeit und ihrem musikalischen Panzerhemd. Es ist deren Substanz genommen und irgendwie verfeinert, geglättet, poliert, zerstampft in einem Zaubermörser und in die Luft geblasen und doch wiederum durch Feenkraft festgehalten und zusammengeschlossen, so daß das Sonnenlicht durch diese schwebende Ballung dringend in tausendfältiges Schillern sich verliert. Was Baudelaire an Delacroix' Werken pries, gilt in eigentlichster Weise von seinen eigenen Prosagedichten: besser als in irgend einem anderen Kunstwerk ist hier ausgedrückt das Unfaßbare, der Traum, die Nerven, die Seele. Freilich ist dies eine anders geartete Seele, als die des großen Malers. Denn hier ist alles nur Symbol jener Resignation und Müdigkeit, die wir aus den Erstlings-Gedichten Baudelaires kennen, in kleine und enge Szenen gefaßt: Bekenntnisse des Künstlers, notizenhafte Schilderungen irgend eines Seelenzustandes, Porträts schöner Frauen und Maitressen; alle Stimmungen wirbeln bunt durcheinander: höchste Verbitterung und sanfte Trauer, mildes Entsagen und härteste Ironie — den Grundton aber bildet (wiewohl sich der Wortlaut fernhält von aller musssethaften Sentimentalität und rein objektiv zu schildern scheint) eine

müde Resignation, die langsam, Wort für Wort, Laut für Laut das Herz zerbricht."[1])

Unter Baudelaires Zeitgenossen ist fast niemand, zum mindesten niemand von Bedeutung, der Prosagedichte schreibt. Keiner von den Parnassiern hat *poèmes en prose* verfaßt. Es wäre hier höchstens daran zu erinnern, daß Banville gelegentlich einer Kritik von Baudelairischen Prosagedichten der unmetrischen Lyrik ästhetische Daseinsberechtigung zuerkannt hat[2]), und man könnte schließlich *Les Parisiennes de Paris* des gleichen Banville, zwölf 1866 erschienene liebenswürdige poetische Skizzen von Pariser Frauengestalten, als Prosagedichte bezeichnen, aber das wäre eine Pedanterie. Das Fehlen von Prosagedichten im Parnaß erklärt sich daraus, daß die Form der Prosalyrik ihres romantischen Ursprungs wegen dem parnassischen Geschmacksideal einer strengen „plastischen Form" nicht entspricht; die Parnassier sehen ihr ästhetisches Ideal ausschließlich in einer klassizistischen Metrik und haben daher keinen Sinn für Prosalyrik.

8. Lautréamont.

Die Tatsache, daß Lautréamont noch vor wenigen Jahren so gut wie unbekannt war, hat verschuldet, daß man von seinem Leben denkbar wenig weiß. Die in letzter Zeit angestellten biographischen Nachforschungen, unter denen besonders die von G. und A. Guillot Muñoz[3]) zu nennen sind, haben aus Mangel an Dokumenten nur dürftige Resultate gebracht. Er hieß eigentlich Isidore Ducasse und gab sich das Pseudonym „le comte de Lautréamont". Er wurde 1846 in Montevideo als Sohn eines „chancelier délégué" der dortigen französischen Botschaft geboren. Die paar (unsicheren) Anekdoten, die von seiner Jugend in der Hauptstadt Uruguays erzählt werden, verraten einen Hang zur Grausamkeit. *On le peint toujours comme un enfant d'une santé délicate, intelligent mais peu sociable, violent et ne se plaisant que dans la compagnie des aventuriers qui «infestaient» alors l'Uruguay.*[4]) Er kam 1867 nach Paris, schrieb hier von etwa 1868 bis 1869 *Les chants de Maldoror*, die sechzig Prosagedichte umfassen, und darauf das Bändchen *Poésies*, das nur eine Einleitung zu nicht vorhandenen Gedichten ist und worin er die „Gesänge" in Grund und Boden verdammt und seine Sünde durch optimistische und klassizistische Dichtungen zu sühnen verspricht. Die Druckkosten seiner Bücher mußte er zum Teil selbst bezahlen. Er starb 1870 in Paris an einem Fieber. Seine Pariser Jahre sind fast ebenso dunkel wie seine Jugend. Man weiß ein

[1]) *Die Kultur der Dekadenz*, S. 245f.

[2]) Krit. Ausg. der *Petits poèmes en prose* v. Crépet, S. 227f.

[3]) *Lautréamont et Laforgue*, Montévidéo, Collection du Comité France-Amérique de Montévidéo, 1925.

[4]) Soupault in der von ihm besorgten soeben erschienen einbändigen kritischen Ausgabe Lautréamonts: *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), Les chants de Maldoror — Poésies — Correspondance*, étude, commentaires et notes par Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, S. 23.

wenig, wie er bei der Abfassung seiner *Chants* verfahren ist; fünf erhaltene Briefe geben über einige äußere und innere Ereignisse Aufschluß. Nun will man auch entdeckt haben, daß er 1868 und 1869 als Volksredner in Paris aufgetreten ist. In einem 1869 erschienenen Büchlein von A. Vitu, *Les réunions publiques à Paris, 1868—1869*, wird von den Hetzreden eines Ducasse berichtet, den der Verfasser für einen Studenten hält[1]). Dieser Redner war sehr beliebt und sprach für Kommunismus, Revolution, Terrorismus, Atheismus und freie Liebe. Diese Aufforderungen zur Revolte in jeder Form harmonieren durchaus mit der religiösen Revolte, die in den *Chants* zum Ausdruck kommt, und die auffallende Ähnlichkeit Lautréamonts mit Rimbaud würde, falls er wirklich mit diesem Ducasse identisch sein sollte, nur noch größer sein. Ein Beweis für diese Identität ist allerdings noch nicht erbracht worden[2]).

Die *Chants de Maldoror* sind, obwohl während der offiziellen Herrschaft des Parnaß entstanden, thematisch von aller parnassischen Wirklichkeit weit entfernt. Der Leser fühlt sich sofort mitten in der seit Baudelaire vertrauten Welt der romantisch-symbolistischen Mystik, und zwar auf der „Nachtseite der Romantik". *J'ai chanté le mal*, bekennt er in einem Brief, *comme ont fait Mickiewickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc.*[3]) Er ist dabei mit Absicht noch radikaler als seine Vorbilder: bei diesen gibt es über der dunkeln auch eine lichte Sphäre, Lautréamont aber ist stets in den untersten Kreisen des metaphysischen Abgrunds. Baudelaires Satanismus verblaßt neben dem Lautréamonts: der Teufel von *Le joueur généreux* ist ein gemütlicher Herr, mit dem man sich unbedenklich im Wirtshaus an denselben Tisch setzen kann, und der in den *Litanies* besungene Satan darf als die Güte selber bezeichnet werden, Lautréamont dagegen mutet an wie ein wiedererstandener Gilles de Rais oder de Sade; man hat auch behauptet, daß er von letzterem beeinflußt sei[4]), was aber wenig wahrscheinlich ist, da das Werk de Sades sekretiert und ein kolportierter Nachdruck schwer erreichbar war. Die *Chants*, die er im Alter von etwa 22—23 Jahren geschrieben hat, werden am besten als Frucht einer späten, aber um so heftigeren Pubertätskrise verstanden; solche Phantasien sind in den Entwicklungsjahren bekanntlich nichts Seltenes, wenn auch nicht von der Ungeheuerlichkeit und Ausschließlichkeit wie bei Lautréamont. Die blasphemische Lehre der *Chants* läßt sich dahin zusammenfassen: der Mensch ist von Natur böse, also auch sein Schöpfer, der Mensch ist grausam, also auch der Schöpfer; aber auch der Dichter ist böse und grausam, darum

[1]) Krit. Ausg. v. Lautréamont, S. 421ff. In seinem Roman *L'insurgé* (1886) schildert J. Vallès einen Volksredner Ducasse, zu dem wohl der von Vitu geschilderte historische Ducasse als Modell gedient hat (s. krit. Ausg. v. L., S. 47ff).

[2]) Nachträgliche Bemerkung: diese Identität ist durch neue Wahrscheinlichkeitsbeweise jetzt nahezu gesichert: s. Philippe Soupault, *Lautréamont*, Paris, Les Cahiers libres, 1927.

[3]) Krit. Ausg., S. 404f.

[4]) *Le cas Lautréamont, Le disque vert*, Paris, van den Berg, 1925, S. 78.

Romanisches Seminar · Universität München Bibliothek

empört er sich gegen Gott und die Schöpfung, die er beide vernichten will um so sich und die Menschheit zu rächen. Die Gestalt Satans gibt es in seinem Weltbild nicht, der Dichter ist selbst der große Widersacher Gottes[1]). Das Weltbild der *Chants* ist ein Ideal des Bösen, wie es kein Mystiker oder Inquisitionsrichter des 15., 16. oder 17. Jahrhunderts verruchter geträumt hat; die *Chants* sind zweifellos die stärkste Wiederbelebung der Teufelsmystik, die die romantische Epoche hervorgebracht hat, und man kann dem Dichter nur recht geben, wenn er sich in der späteren Verurteilung seines Werkes selbst mit dem Hexen- und Teufelswesen des Mittelalters in Zusammenhang bringt[2]). Rubén Darío nennt die *Chants*: *un breviario satánico, impregnado de melancolía y de tristeza*[3]).

Die *Chants* haben eine symptomatische Bedeutung in der französischen Literatur: sie sind die erste Dichtung dessen, was ich das „entfesselte Unbewußte" nennen möchte. Zur Vermeidung von Mißverständnissen ist zu bemerken, daß mit dem „Unbewußten" nicht die psychischen Vorgänge gemeint sind, die im Unterbewußten bleiben — diese sind überhaupt nicht erfaßbar — sondern die, die in das Licht des Bewußtseins gelangen ohne dort, wie das im gewöhnlichen Zustand des Wachseins geschieht, von der Vernunft überwacht, gelenkt, ausgewählt und verknüpft zu werden. Der Unterschied zwischen dem „Bewußten" und dem „Unbewußten", wie die beiden Ausdrücke hier gebraucht werden, besteht also darin, daß das „Bewußte" den Gesetzen des wachen, zielstrebigen Denkens, das „Unbewußte" den Assoziationsgesetzen des Traumes unterworfen ist. Also nicht das Bewußtsein, sondern nur die die Phantasie überwachende und hemmende Vernunft ist, nach Möglichkeit, ausgeschaltet; das Bewußtsein ist sogar unentbehrlich, weil es das Erlebnis und die sofortige schriftliche Registrierung der entfesselten Vorstellungen überhaupt erst ermöglicht. Ein Sprechen oder Dichten, bei dem das Irrationale oder das Rationale ausgeschaltet ist, gibt es nicht, beides findet sich stets beisamen; bei Lautréamont kann es sich also lediglich um ein Überwiegen des Irrationalen handeln. Was bei diesem entfesselte Lyrik des Unbewußten ist, soll das 7. Stück der *Chants* zeigen, dessen vollständiger Abdruck nach der zweiten Fassung hier gestattet sei, da der Text nur sehr wenigen zugänglich sein dürfte.

J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. Je me rappelle la nuit qui précéda cette dangereuse liaison. Je vis devant moi un tombeau. J'entendis un ver luisant, grand comme une maison, qui me dit: «Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême.» Une vaste lumière couleur de sang, à l'aspect de laquelle mes mâchoires claquèrent et mes bras tombèrent inertes, se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon. Je m'appuyai contre une muraille en ruine, car j'allais tomber, et je lus: «Ci-gît un adolescent qui mourut poitrinaire: vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui.» Beau-

[1]) Vgl. G. et A. Guillot Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*, S. 51ff.
[2]) Krit. Ausg., S. 362.
[3]) *Los raros*, Barcelona, Maucci, 1905², S. 176.

coup d'hommes n'auraient peut-être pas eu autant de courage que moi. Pendant ce temps, une belle femme nue vint se coucher à mes pieds. Moi, à elle, avec une figure triste: «Tu peux te relever.» Je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur. Le ver luisant, à moi: «Toi, prends une pierre et tue-la. — Pourquoi? lui dis-je.» Lui, à moi: «Prends garde à toi; le plus faible, parce que je suis le plus fort. Celle-ci s'appelle ‚Prostitution'.»[1]) *Les larmes dans les yeux, la rage dans le cœur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet: de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé. Le calme reparut à la surface; la lumière de sang ne brilla plus. «Hélas! hélas! s'écria la belle femme nue; qu'as-tu fait?» Moi, à elle: «Je te préfère à lui; parce que j'ai pitié des malheureux. Ce n'est pas ta faute, si la justice éternelle t'a créée.» Elle, à moi: «Un jour, les hommes me rendront justice; je ne t'en dis pas davantage. Laisse-moi partir, pour aller cacher au fond de la mer ma tristesse infinie. Il n'y a que toi et les monstres hideux qui grouillent dans ces noirs abîmes, qui ne me méprisent pas. Tu es bon. Adieu, toi qui m'as aimée!» Moi, à elle: «Adieu! Encore une fois: adieu! Je t'aimerai toujours! ... Dès aujourd'hui, j'abandonne la vertu.» C'est pourquoi, ô peuples, quand vous entendrez le vent d'hiver gémir sur la mer et près de ses bords, ou au-dessus des grandes villes, qui, depuis longtemps, ont pris le deuil pour moi, ou à travers les froides régions polaires, dites: «Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe: ce n'est que le soupir aigu de la prostitution, uni avec les gémissements graves du Montévidéen.» Enfants, c'est moi qui vous le dis. Alors, pleins de miséricorde, agenouillez-vous; et que les hommes, plus nombreux que les poux, fassent de longues prières.*

Was hier vorgestellt wird, ist irreal und unlogisch, weil visionär und symbolisch. Im gewöhnlichen Zustand des Wachseins wird so etwas nicht erlebt, nur im Traum oder in einer Verfassung, die der des Traumes gleicht. Die Zustände des Schlaf- und Wachtraumes, der natürlichen und der durch Stimulantien erzeugten künstlichen Ekstase, der mystischen Vision und des Deliriums sind einander ähnlich und verwandt; in allen diesen sind Erlebnisse wie das in dem 7. Stück der *Chants* wiedergegebene möglich. Der Charakter von Lautréamonts Produktion erklärt sich aus ihrer Entstehungsweise. Der Dichter pflegte nachts zu arbeiten und Koffein und Musik als Reizmittel zu gebrauchen: *Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Sa chambre très sombre était meublée d'un lit, de deux malles pleines de livres et du piano droit. Il buvait une très grande quantité de café. Il déclamait ses phrases en plaquant de longs accords. Cette méthode de composition faisait le*

---

[1]) 1. Fassung: *«Celle-ci s'appelle ‚la Prostitution'.»* (Das ist die einzige Differenz der beiden Fassungen.)

désespoir des locataires de l'hôtel souvent réveillés en sursaut.[1]) Der Gebrauch von Stimulantien kann natürlich nie die Ursache dichterischer Produktion sein, er kann bestenfalls maieutisch wirken, d. h. die Hemmungen der Produktion beseitigen; es ist also unrichtig, daß der Dichter sich willkürlich in den Zustand der Produktion versetzen kann, wenngleich viele seit der Romantik das versucht haben; ob die Möglichkeit zur Entstehung eines Kunstwerks vorhanden ist oder nicht, hängt nicht von dem Willen des Dichters ab. In diesen Untersuchungen wird grundsätzlich unterlassen ein Urteil über Wert oder Unwert der Produktion Lautréamonts zu fällen; es wird nur in den wenigen Fällen eine Ausnahme gemacht werden, wo der Wert oder Unwert offenkundig ist. Im übrigen soll Lautréamonts Werk lediglich als historisch-symptomatische Erscheinung betrachtet werden. — Die *Chants* sind wahrscheinlich so entstanden, daß der Dichter sich bemühte seine Vorstellungen möglichst sofort während der Konzeption festzuhalten. Die Wirkung des Koffeins gibt seiner Produktion oft einen halluzinatorischen Charakter. Das Halluzinatorische ist besonders an der Eindringlichkeit zu erkennen, mit der bewegte Gegenstände gesehen werden, z. B. das Fallen, Zurückprallen und Wiederfallen des Steines in dem angeführten Stück; es wird auch deutlich, wenn der Dichter mitten in seiner Vision sich zu einer kalten Überlegung darüber zwingt, ob das, was er sieht, in der Wirklichkeit möglich ist oder nicht: dadurch wird das Visionäre nämlich nicht zerstört, sondern vielmehr verstärkt[2]). Der Vorstellungsinhalt der visionären *Chants* umfaßt seltsame fast nie harmlose Vorgänge, grausame Handlungen, Lustmorde und andere Scheußlichkeiten in anekdotischer, legendarischer oder rein phantastischer Form. Es wimmelt in den *Chants* von symbolischen Tieren schrecken- oder ekelerregender Art, selbst leblose Dinge nehmen gelegentlich ein grauenhaftes und wirkliches Leben an, wie das Haar in dem unendlich blasphemischen 35. oder der Fischschwanz und der Dachbalken in dem letzten Stück. Es ist eine dämonische Welt wie in der Apokalypse, die *Chants* sind gewissermaßen eine satanische Apokalyse, als deren Verfasser man einen von religiösem Wahnsinn Befallenen vermuten möchte. Lautréamont war sich über den apokalyptischen Charakter seines Werkes völlig klar: *C'est un entassement de bêtes apocalyptiques, qui n'ignorent pas ce qu'elles font,* heißt es in seiner Selbstverurteilung[3]). *En las seis partes de su obra,* sagt Darío, *sembró una Flora enferma, leprosa, envenenada. Sus animales son aquellos que hacen pensar en las creaciones del Diablo; el sapo, el buho, la víbora, la araña. ...La Prostitución, es para él, el misterioso símbolo apocalíptico, entrevisto por excepcionales espíritus en su verdadera transcendencia...*[4]) Kurzum,

[1]) Krit. Ausg., S. 30f.

[2]) Beispiel in Nr. 25 (die Nummer bezieht sich hier und in späteren Anmerkungen auf folgende Ausgabe, in der die einzelnen Prosagedichte numeriert sind: Le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror,* avec cinq lettres de l'auteur, Paris, Au Sans Pareil, 1925), krit. Ausg., S. 148f.

[3]) Krit. Ausg., S. 363.

[4]) *Los raros,* S. 180.

Lautréamonts Werk ist eine romantische Auferstehung der Phantasie des Mittelalters. Man braucht es nur mit Kunstwerken zu vergleichen, in denen die gotische Phantasie verewigt ist: die apokalyptischen Tiere und die dämonisch belebten Dinge gibt es beispielsweise auch in der Versuchung des hl. Antonius von Höllen-Brueghel, die Flaubert zu seiner *Tentation* angeregt hat. Schließlich sei noch erwähnt, daß auch Baudelaire Sinn für die religiösen Vorstellungen des Mittelalters vom Tier hatte, nur mit dem Unterschied, daß der Dichter des mystisch-spekulativen Sonetts *Correspondances* nicht mystisch-ekstatische Tiervisionen hatte, sondern daß ihm eine mystisch-spekulative Tierallegorie vertraut war; bei ihm lebte eine andere Art des mittelalterlichen religiösen Denkens auf. Er sagt in einem Brief an Alphonse Toussenel: *Votre livre réveille en moi bien des idées dormantes, et, à propos du ‚péché originel' et de ‚forme moulée sur l'idée', j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des ‚mauvaises pensées' de l'homme.*[1])

Der Verdacht der Geisteskrankheit liegt bei Lautréamont so nahe, daß er mehrmals geäußert wurde. L. Bloy, R. de Gourmont und R. Darío erklären ihn rundweg für geisteskrank, gelegentlich tut er es sogar selbst, andere, darunter Ph. Soupault, nehmen ihn gegen dieses Urteil in Schutz. Der Psychiater Philipp Jolly hat auf meine Bitte den Fall Lautréamont untersucht und folgendes festgestellt: eine richtige psychiatrische Analyse könne nicht vorgenommen werden, da von den Lebensumständen zu wenig bekannt sei; die Dichtungen ließen keine Geisteskrankheit erkennen, erlaubten aber den unverbindlichen Schluß, daß der Autor vielleicht ein schizoider Psychopath gewesen sei. Eine Untersuchung durch den Psychiater Jean Vinchon ergab ebenfalls das Resultat, daß an Geisteskrankheit nicht zu denken sei: *La confusion vient sans doute de ce qu'il a, comme eux* (=die Geisteskranken) *et comme les poètes fait appel à toutes les forces obscures de l'inconscient qui grouillaient en lui, comme les bêtes dans ses chants... De l'inquiétude et de l'anxiété, il a suivi l'émotion à travers les larmes, les grimaces, les exaspérations, les échecs et les mensonges. Il est entré volontairement dans les pays du spleen et de la névrose. Il a côtoyé toutes les anomalies à la recherche du secret du mystère. Mais il s'est enfin ressaisi après avoir poussé ses explorations plus loin que personne avant lui.*[2]) Sein Geisteszustand ist also nicht im medizinischen Sinne pathologisch, er posiert aber mit dem Pathologischen, er dichtet sich eine Art religiöser „Besessenheit" an: seine Geisteskrankheit ist nur „Literatur".

Das Werk Lautréamonts ist hier nicht als psychiatrisches oder psychoanalytisches Material, sondern als historische Erscheinung zu behandeln. So betrachtet erscheint es als rein romantisch. Die klassische Ästhetik will, daß das dichterische Schaffen von der ratio überwacht und geleitet wird, die romantische Ästhetik dagegen befür-

[1]) *Lettres*, Merc. de Fr., S. 85.
[2]) *Le cas Lautréamont* (s. o.), S. 54.

wortet ein Schaffen, das von dieser Vormundschaft mehr oder weniger befreit ist. Die Dichtung soll nach der Meinung der Romantiker nicht „errechnet", sondern „inspiriert" sein, nicht das „Bewußte", sondern das „Unbewußte" gilt ihnen als Quelle. Hamann und Herder, die Wegbereiter der deutschen Romantik, lehren, daß das Genie nicht weiß, was es eigentlich schafft. Die Romantiker erkennen daher gewisse Zustände als besonders geeignet für die Inspiration an, nämlich die Zustände der Exaltation, weil in ihnen die Hemmungen der Vernunft mehr oder weniger ausgeschaltet sind. Jede Art und jeder Grad von Erregung kann inspirieren: vage Stimmungen, besonders Stimmungen der Sehnsucht und der Melancholie; sexuelle Erregung (die „Sprache des Herzens"); dann die starken Erregungen: jede Art von Rausch; schließlich pathologische Zustände, also Zustände, in denen eine Kontrolle durch die Vernunft überhaupt unmöglich wird. Viele Gedichte Hölderlins, z. B. die in freien Rhythmen geschriebenen *Wenn aber die Himmlischen, Zu lange dauert die Dürre, Der Adler* oder das Prosagedicht *O Mutter Erde,* sind bekanntlich im Schatten der drohenden geistigen Umnachtung entstanden, und Blake soll seine *Prophetic Books* in einem ähnlichen Zustand gedichtet haben. In diesem Zusammenhang ist auch Schleiermachers romantische Ästhetik zu nennen. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* handelt er von der Ähnlichkeit und von der Verschiedenheit zwischen Kunst und Traum; die Ähnlichkeit findet er in der freien Gedanken- und Bildererzeugung und die Verschiedenheit darin, daß der Künstler Maß und Ordnung in das Chaotische des Träumens bringt[1]). Wenn die der Inspiration günstige Verfassung sich selten einstellt, sucht sie der Dichter künstlich herbeizuführen. Dazu müssen oft Stimulantien verhelfen. E. T. A. Hoffmann pflegt seine Phantasie durch Wein zu entfesseln, Gautier und Baudelaire genießen Opium und Haschisch, Wagner komponiert den *Parsifal,* während er verbrannten indischen Hanf riecht[2]). Der Gebrauch von Reizmitteln ist unter Dichtern und Künstlern häufiger, als man gemeinhin annimmt: Friedrich Brie bespricht in seiner Schrift über den Exotismus[3]) eine große Anzahl von Autoren, die sich künstlich anzuregen pflegen. Diese „Exotisten" bringen sich in rauschhafte Zustände und flüchten so aus dem nüchternen Bewußtsein der „Wirklichkeit" in eine Welt der Halluzinationen, aber diese ist nur ein künstlicher, romantischer Ersatz für das von den Mystikern gläubiger Zeiten visionär erlebte Jenseits[4]). Die entfesselte Lyrik des

[1]) *Vorlesungen über die Aesthetik,* herausg. v. C. Lommatsch, Berlin, Reimer, 1842 (Sämtl. Werke, III. Abt., 7. Bd.). Croce stimmt den Ausführungen Schleiermachers ausdrücklich zu: *Estetica*[1], S. 336. Die moderne Psychoanalyse sieht übrigens in dem Traum kein Chaos mehr sondern eine symbolisch-komplexe und sinnreiche Schöpfung der Psyche (vgl. S. Freud, *Die Traumdeutung,* Leipzig u. Wien, Deuticke, 1909[2]).

[2]) Aus indischem Hanf wird Haschisch gewonnen.

[3]) *Exotismus der Sinne, eine Studie zur Psychologie der Romantik,* Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg, Winter, 1920.

[4]) S. ebd., S. 8f. — Nachträgliche Bemerkung: über die Beziehungen von Rausch und Mystik finde ich soeben interessante Ausführungen in: Joh. Hempel, *Mystik und Alkoholekstase,* Hamburg, Neuland-Verlag, 1926.

Unbewußten bedeutet einen äußersten Gegensatz zu den Anschauungen des Rationalismus über die Dichtung und insofern eine extreme Verwirklichung der Romantik. — Es liegt schon in dem Begriff des Wortes „Inspiration", daß der Dichter eine Verbindung mit einer übernatürlichen Welt sucht, er bewegt sich dabei jedoch in einem „circulus vitiosus"; ein romantischer Hunger nach Unendlichkeit[1]) treibt Lautréamont zu der künstlichen Flucht aus ratio und Realität, er gerät aber in das Reich der Phantasie, d. h. in eine nur aus Erinnerungsbildern der verlassenen Wirklichkeit bestehende Welt. Die satanistischen und sadistischen Visionen erklären sich ihrem Inhalt nach aus der früheren Lektüre des Dichters: er nahm sich vor das Böse noch schlimmer darzustellen als seine Lieblingsautoren[2]), da er nun sadistisch veranlagt war, wurde ihm das, was er zuerst forciert hatte, natürlich und so entstanden seine teuflischen Visionen. Es ist ganz ähnlich wie bei Nerval, dessen Schriften er übrigens kannte: dieser erlebte in seinen pathologischen Zuständen die mystisch-apokalyptischen Dinge, von denen er vorher gelesen hatte.

Dieses Extrem erscheint in der französischen Literatur zum ersten Mal mit Lautréamont. Dennoch sind mehrere Vorgänger zu nennen, die gelegentlich bis an die Grenze dieser Art Dichtung gelangt sind. So Bertrand, wenn er in seinem *Gaspard* einmal einen Traum zum Thema macht[3]), oder Sainte-Beuve, der in dem berühmten Gedicht *Les rayons jaunes*[4]) eine rein assoziative Träumerei wiedergibt. Baudelaire, der sich einmal *L'amoureux incorrigible des ‚Rayons jaunes'* nennt, macht einige Opium- und Haschischvisionen zu lyrischen Themen und schreibt, von Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* und *Suspiria de profundis* angeregt, seine *Paradis artificiels*. Was er gelegentlich über die Rolle der Phantasie bei der dichterischen Produktion sagt, klingt wie ein Lautréamont auf den Leib zugeschnittenes Programm, er war aber zu sehr bewußt arbeitender Artist um zur unmittelbaren Niederschrift unter dem Diktat des Unbewußten überzugehen. Lautréamont am nächsten kommt Gérard de Nerval. In dem unvollendet hinterlassenen Werk *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855) beschreibt er die psychischen Erlebnisse während der Phasen seiner intermittierenden Geisteskrankheit: von religiösen Symbolen bevölkerte Visionen, die denen Kubins sehr ähnlich sind. Er liefert allerdings nur einen nachträglichen objektiven Bericht, er behandelt die pathologischen Erlebnisse nicht wie Büchner, Strindberg und Kubin als Stoff zu einer Novelle, einem Roman oder einem Drama, er gestaltet sie auch nicht wie Hölderlin, Blake und Lautréamont während des Deliriums als lyrische Ergüsse. Nur gegen Schluß des Werkes findet sich eine Stelle, die der entfesselten Lyrik des Unbewußten ganz nahe kommt: der vorletzte Traum wird so wiedergegeben, daß er zwischen unmittelbarem lyrischen Gefühlsausbruch

[1]) S. Nr. 8, krit. Ausg., S. 72.
[2]) S. Brief v. 23. 10. 18... (krit. Ausg., S. 404f.).
[3]) *Un rêve.*
[4]) *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829.

und objektivem Bericht schillert; es braucht nicht wunder zu nehmen, daß dieser Teil der Form des Prosagedichts angenähert ist. Es sei gestattet hier eine Stelle aus einem Brief anzuführen, den Nerval schrieb, als er einmal aus der klinischen Behandlung entlassen wurde: *...j'ai fait un rêve très amusant et je le regrette; j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus ‚vrai' que tout ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui, mais comme il y a ici des médecins et des commissaires qui veillent à ce qu'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique, on ne m'a laissé sortir et vaquer définitivement parmi les gens raisonnables que lorsque je suis convenu bien formellement ‚d'avoir été malade', ce qui coûtait beaucoup à mon amour-propre, et même à ma véracité. «Avoue! avoue!» me criait-on, comme on faisait jadis aux sorciers et aux hérétiques, et pour en finir, je suis convenu de me laisser classer dans une ‚affection' définie par les docteurs, et appelée indifféremment Théomanie ou Démonomanie dans le dictionnaire musical; à l'aide des définitions incluses dans ces deux articles, la science a le droit d'escamoter ou de reduire au silence tous les prophètes et voyants prédits par l'Apocalypse, dont je me flattais d'être un. Mais je me résigne à mon sort, et, si je manque à ma prédestination, j'accuserai le docteur Blanche d'avoir subtilisé l'esprit divin.*[1]) Die Stelle ist hier deshalb wichtig, weil sie, obwohl Lautréamont nicht geisteskrank war, ebenso gut auf dessen Zustand während der Entstehung der *Chants* und auf deren apokalyptisch-mystische Stimmung paßt und weil sie für das eingebildete Prophetentum aller Dichter des entfesselten Unbewußten bezeichnend ist. Man erinnere sich, daß die Pythia in Delphi im Zustand der Betäubung Orakelworte sprach und daß man noch heute glaubt aus Träumen die Zukunft zu enträtseln. L. Bloy erklärt in seinem Aufsatz über Lautréamont: das unbestreitbare Kennzeichen des großen Dichters sei die prophetische „Unbewußtheit", die beunruhigende Fähigkeit über die Menschen und über die Zeit unerhörte Worte auszusprechen, deren Inhalt er selbst nicht wisse[2]).

Was Lautréamont für die französische Literatur bringt, gibt es in der deutschen schon um 1800. E. T. A. Hoffmann, dessen direkter und indirekter Einfluß auf Baudelaire nicht zu unterschätzen ist, kommt hier weniger in Betracht: er versteht es zwar in vielen seiner Novellen, z. B. im *Ritter Gluck* entfesselte mystische Phantasien — entfesselte Phantasien sind im Sinne von Lautréamont immer „mystisch" — motivisch zu verwerten, dichtet aber nicht unter ihrem unmittelbaren Diktat; um so bestimmter aber sind der schon erwähnte Hölderlin und besonders Jean Paul zu nennen. Die Traumdichtungen, die Jean Paul gelegentlich in seinen Werken einstreut, sind mutatis mutandis das genaue Analogon zu den *Chants* (ohne daß an eine „Beeinflussung" Lautréamonts durch den deutschen Romantiker zu denken wäre). Sie sind ebenfalls visionär, Symbole des Jenseitigen, dämonisch, apokalyptisch. Der grundsätzliche Unter-

[1]) G. de Nerval, *Choix de poésies*, herausg. v. A. Séché, Paris, Louis-Michaud, S. 132.

[2]) Zitiert nach Darío, *Los raros*, S. 181.

schied ist nur der, daß den häufigen düsteren Bildern zum Trotz Symbole und Stimmungen der Tagseite der Romantik vorherrschen, daß Jean Paul dem sadistischen Haß Lautréamonts eine franziskanisch zu nennende Alliebe und Hingabe gegenüberzustellen hat. Aber das ist nichts wesentlich Verschiedenes, es bedeutet nur eine andere Richtung in dem gleichen religiösen Weltbild. Diese Traumdichtungen sind nun keine wirklichen Träume, sie sind vielmehr wie die Phantasien Lautréamonts unter Zuhilfenahme von Reizmitteln im Zustand ekstatischer Erregung entstanden. Der Dichter genoß zu diesem Zweck Kaffee, später Alkohol, auch die Musik konnte ihn inspirieren. Varnhagen von Ense erzählt von einem Gespräch mit Jean Paul über den Traum einer Wahnsinnigen: Jean Paul habe gesagt, solche Phantasien könne er jederzeit willkürlich produzieren; er phantasiere auf das wildeste auf seinem Klavier und schreibe dann seine Bilder hin, freilich nach einer vorbedachten Richtung, aber so frei, daß diese oft verändert werde[1]). Was hier über das Verhältnis von Willkür und Phantasie gesagt wird, ist wichtig. Jean Pauls Traumdichtungen unterscheiden sich dadurch von wirklichen Träumen, daß ihre beständig wechselnden und motivisch wiederkehrenden Bilder um eine gewollte zentrale Idee gruppiert sind und stets einen moralischen oder philosophischen Sinn enthalten[2]). Genau so ist es mit den *Chants*, beispielsweise mit dem angeführten 7. Stück: die Phantasie ist nicht ganz entfesselt, die ratio wahrt sich das Recht und die Möglichkeit den Ablauf der halluzinatorischen Vorstellungen gelegentlich zu lenken, damit ein thematisch einheitliches Gedicht entsteht. Dieses Lenken der Phantasie gelingt dem Dichter freilich nicht immer. Einige Traumdichtungen Jean Pauls haben auch den legendarischen Charakter[3]), der beispielsweise für das 25. Stück der *Chants* charakteristisch ist.

Das Symptomatisch-Romantische der Erscheinung Lautréamonts dürfte durch einen Hinweis auf verwandte Erscheinungen in der graphischen Kunst noch klarer werden. Unter den *Caprichos* und *Proverbios* von Goya sind Blätter mit Motiven aus der religiösen Dämonologie, und, was hier wichtiger ist, Blätter von einer ganz freien Phantastik, die der Künstler nur in anormaler Verfassung zeichnen konnte. Hier kommen auch gewisse Werke des Norwegers Edvard Munch und fast das gesamte graphische Werk Alfred Kubins in Betracht. Kubin hat in dem älteren Brueghel bezeichnenderweise etwas ihm Urverwandtes gesehen: „Es war etwas ganz eigenartig Vertrautes, Tolles und Heiliges, tief Erregendes", schreibt er von seinem Erlebnis vor Brueghels Wiener Gemälden, „was mir aber doch wieder so unendlich bekannt war und jede Saite meines Innern ins Zittern brachte, wie niemals sonst der Anblick eines Kunstwerkes früher oder später. Es ist nicht etwa nur das Gegenständliche, was mich bei diesem

[1]) Wilhelm Ritter von Schramm, *Über die Träume und Traumdichtungen bei Jean Paul*, Diss., München, 1922, S. 10.
[2]) Ebd., S. 9.
[3]) Ebd., S. 66.

Meister so anspricht, sondern vor allem das Elementar-Visionäre seiner Kunst, das aus dem Unbewußten(!) auftaucht und mit beinahe nüchtern einfachen Handwerkermitteln die Flut der Gestalten wunderbar bändigt."[1]) Ebenso wie mit Kubin läßt sich Lautréamont mit seinem Landsmann und Zeitgenossen, dem 1840 geborenen Odilon Redon, dem Illustrator der *Tentation*, vergleichen[2]). Huysmans und Mallarmé gehören zu den Bewunderern dieses Künstlers, Huysmans hat ihn in *A rebours* und bei anderen Gelegenheiten gefeiert. Das betreffende Werk der genannten Graphiker hat die gleiche somnambule Wirkung wie die *Chants*.

Es ist nicht leicht zu sagen, wie Lautréamont zu seiner Form des Prosagedichts gekommen ist. In der Bibliothek seines Vaters stand ein Exemplar des *Gaspard de la nuit*; es ist möglich, daß das Dekadente dieses Werkes ihn angezogen hat, ein Einfluß irgend welcher Art ist jedoch nicht nachweisbar. Viel eher könnten die *Petits poèmes en prose* oder der *Ossian* in formaler Hinsicht anregend gewirkt haben. Aber diese Frage ist unwichtig, da Lautréamonts Prosagedicht etwas Neues ist. Die prosaische Form harmoniert durchaus mit der allseitigen Zügellosigkeit und Maßlosigkeit des Inhalts. Die entsprechenden Gedichte Hölderlins und Blakes[3]) sind in freien Rhythmen oder in Prosa geschrieben. Es wäre lehrreich, wenn man das Manuskript der *Chants* einsehen könnte: man hätte die Möglichkeit festzustellen, ob der Dichter die Niederschrift des „Diktats" der Phantasie nachträglich gefeilt oder unverändert gelassen hat. Leider ist das Manuskript verschollen und wahrscheinlich vernichtet. Nun gibt es von den als *Chant premier* zusammengefaßten Gedichten Varianten, da dieser Teil von dem Dichter selbst in zwei miteinander nicht ganz übereinstimmenden Auflagen veröffentlicht wurde. André Malraux hat die Varianten studiert und ist zu folgendem Ergebnis gelangt[4]): in der ersten Fassung kommt ein Geist des Guten namens Dazet[5]) vor, der den Geist des Bösen, Maldoror, verflucht, weil dieser sich von ihm nicht retten lassen will; in der zweiten Fassung ist der Name Dazet regelmäßig durch Tiernamen mit bizarren Attributen ersetzt: *poulpe au regard de soie; Rinolophe, toi dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval; l'acarus sarcopte qui produit la gale* usw. Die Änderungen sind offenbar so zu erklären, daß der Dichter den ersten Teil nachträglich dem etwas anderen Charakter der späteren fünf Teile angeglichen hat. Von diesen ist nicht anzunehmen, daß er mit ihnen ebenso verfahren ist; der oft ungeschickte Stil erlaubt den Schluß, daß an der Niederschrift in den meisten Fällen nichts geändert wurde.

---

[1]) *Die andere Seite*, München, Georg Müller, (1908[1]) 1923[6—10], S. XXXVI.

[2]) S. das umfangreiche und gut illustrierte Buch: André Mellerio, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris, Floury, 1923.

[3]) S. William Blake, The *Poetical Works*, herausg. v. John Sampson, Oxford University Press, 1913, S. 386.

[4]) *La genèse des Chants de Maldoror*, in: *Action* v. Apr. 1920, wieder abgedruckt in *Le cas Lautréamont*, S. 119ff.

[5]) So hieß ein Freund des Dichters.

Die Stücke der *Chants* sind ungleichartig. Man hat etwa drei Arten zu unterscheiden: solche mit den schon besprochenen Halluzinationen, die der Dichter durch gelegentliches Zügeln der Phantasie kompositionell abrunden will, solche mit Halluzinationen, bei denen die Herrschaft über die Phantasie ganz verloren geht, und solche, in denen die Inspiration fehlt oder versagt. Was im letzten Fall entsteht, ist bewußt und forciert und wirkt wie Rhetorik in einem Schulaufsatz; die Stücke dieser Art, wofür die zu ~~Unrecht~~ gerühmte bandwurmartige Hymne an den Ozean[1]) als Beispiel dienen mag, sind ~~wertloses~~ Zeug. Zu den wenig zahlreichen Stücken der zweiten Art gehören Nr. 37[2]) und 42b[3]). Nr. 37 ist ein fast völlig sinn- und hilfloses Gestammel, das unter Schreibzwang und Ideenflucht entstanden ist; es ist ein getreues psychologisches Stenogramm, wie es in neuester Zeit von Dadaisten und Superrealisten nachgeahmt wird. Nr. 42b enthält optische und akustische Vorstellungen, die den Dichter quälen und die er fixiert um sich von ihnen zu befreien, dann Sätze und Teile von Sätzen, die bereits niedergeschrieben sind, immer wiederkehren und, sobald sie wiederkehren, nochmals niedergeschrieben werden. Hier hat Lautréamont ausnahmsweise das psychologische Stenogramm gestaltet, der Leser ist imstande das Auftauchen der Vorstellungen aus dem Unterbewußten und ihr Untertauchen, den bald stärkeren bald schwächeren Kampf des Willens gegen diese Vorstellungen und das gelegentliche Hereinspielen von Wahrnehmungen der Außenwelt als ein dynamisches Bild des Innenlebens nachzuerleben. Zu den Dichtungen der ersten Art gehört das 25. Stück[4]), dessen dichterische Bedeutung mir außer Zweifel zu stehen scheint. Der phantastische Stoff ist durch vollkommene künstlerische Gestaltung gebändigt. Es ist eine Legende von dem Kampf des teuflischen Maldoror gegen eine Kirchenlampe, die sich in einen Engel verwandelt. In die abgrundtiefe Bosheit dringt diesmal ein menschliches Gefühl und das Ganze wird durch einen graziösen echt legendarischen Schluß verklärt, was ein sich-Erheben des Dichters über seinen Stoff, eine innere Distanzierung von der Inspiration voraussetzt. Es ist das einzige Stück der *Chants*, in dem sich Grazie findet.

E. R. Curtius hat in einem Aufsatz *Indezente und laszive Bücher*[5]) die Rolle des ästhetisch Widerlichen und des ästhetisch Indifferenten in der modernen Literatur skizziert und dabei auf Lautréamont hingewiesen: „Die moderne Literatur kann psychologisch als ein einziger großer Prozeß der Bewußtmachung verdrängter Inhalte dargestellt werden. Diese Entwicklung setzt mit der Romantik ein. Denn mit der Romantik tritt zum erstenmal der Gedanke auf, daß ein Bewußtseins-

---

[1]) Nr. 9, krit. Ausg., S. 74ff.
[2]) Krit. Ausg., S. 216ff.
[3]) Ebd., S. 250ff. Da in der Ausg. von 1925 zwei Stücke versehentlich die gleiche Nummer haben, werden sie hier durch Zusatz von a und b zur Nummer unterschieden.
[4]) Krit. Ausg. S. 146ff.
[5]) *Die literarische Welt* v. 6. u. 23. 4. 1926.

inhalt schon deswegen und allein deswegen darstellungswürdig ist, w e i l er Bewußtseinsinhalt ist. Dichterisch verwertbar wird jetzt alles, was im Bewußtsein vorkommt. ... Die Romantik war noch zurückhaltend. Die psychischen Elemente, die von ihr legitimiert wurden, sind Träumerei und Melancholie, beide in ihren harmloseren Formen. ...In einer andern Richtung setzt die symbolistische Lyrik die Erschließung neuer seelischer Gebiete fort. Sie entdeckt den Erlebniswert der zerfaserten Bewußtseinsschwingungen, die früher als psychischer Abfall beiseite geschoben wurden. weil sie keinen realisierbaren Bedeutungsgehalt trugen." Kurz gesagt, es handelt sich nach Curtius um eine progressive moralische und ästhetische Umwertung. Als Symbol der neuen Wertung wird das Erscheinen des flüssigen und festen Stoffwechsels als eines ernsthaften dichterischen Motivs genannt, wofür sich bei Lautréamont Beispiele finden. Das „ästhetisch Widerliche" gibt es übrigens vor Lautréamont und den Naturalisten schon gelegentlich bei Baudelaire (*La charogne*) und bei dem mit Baudelaire gleichalterigen Flaubert in seiner romantischen Periode. In der ersten und zweiten Fassung der *Tentation de saint Antoine*[1]) wimmelt es von widerlichen Gesichten; man vergleiche den Traum des Schweines des Heiligen[2]) mit dem Traum, in dem Maldoror glaubt in ein Schwein verwandelt zu sein[3]): das ästhetisch Widerliche ist, in diesem Fall wenigstens, bei Flaubert noch stärker. Der Dichter der *Tentation* hat in einem seiner Briefe folgenden bezeichnenden Satz über das „ästhetisch Widerliche" geprägt: *L'ignoble me plaît — c'est le sublime d'en bas.*[4]) Die pathetische Gestaltung des *ignoble* gibt es übrigens nicht erst im Zeitalter der Romantik: man braucht nur die Teufelsstatuen gotischer Kathedralen und die Bilder des schon genannten Höllen-Brueghel und anderer Maler mit ähnlicher Phantasie zu studieren um zu verstehen, daß die ästhetische Anerkennung des *ignoble* im 19. Jahrhundert zu dem großen Komplex der romantischen Wiederbelebung der gotischen Religiosität gehört; die Erhebung des ästhetisch Widerlichen zum dichterischen Motiv ist das bewußte oder unbewußte Credo der Dekadenz, d. h. der Nachtseite der Romantik, das den Flaubert der *Tentation* und Lautréamont vor allem mit Zola verbindet, dessen Naturalismus von H. Petriconi[5]) als Romantik der Nachtseite gedeutet wird. Damit daß das Unedle als das Erhabene der unteren Region betrachtet wird, ist die übliche Wertung auf den Kopf gestellt, aber noch nicht zerstört; es ist erst die vorletzte Stufe der romantischen Umwertung. Die weitere Konsequenz der Entwicklung der romantischen Ästhetik ist die dichterische Anerkennung des nach

[1]) 1848-1849, bezw. 1856 entstanden.

[2]) *La ‚première' Tentation de saint Antoine,* œuvre inédite publiée par Louis Bertrand, Paris, Charpentier, 1908, S. 116f. (die in diesem Buch abgedruckte Fassung ist übrigens nicht die erste, sondern die zweite).

[3]) Nr. 41, krit. Ausg., S. 238ff.

[4]) *Corresp.*, I., S. 148. S. Wilhelm Fischer, *Gustav Flauberts ‚Versuchung des heiligen Antonius' nach ihrem Ursprung, ihren verschiedenen Fassungen und in ihrer Bedeutung für den Dichter*, Diss., Marburg, 1903, S. 88f.

[5]) *Die Dekadenz*, 2. Kap. (Manuskript).

bisherigen Begriffen ästhetisch Indifferenten, auch dafür bietet Lautréamont schon Beispiele, nämlich die besprochenen Stücke mit dem mehr oder weniger idiotischen Gestammel, die ihn zum Ahnherrn heutiger Lyriker machen.

Lalou wirft Lautréamont *grandiloquence funèbre de Young et de pseudo-Ossian* vor[1]). Der Dichter will eine möglichst gewaltige Wirkung erzielen, er will sich oft selbst überbieten, wobei er der Lächerlichkeit anheimfällt, und man muß ihm recht geben, wenn er sagt: *...les élucubrations flagrantes de mon exagération...*[2]) Viele Stücke, z. B. das 21.[3]), langweilen durch die eingeschobenen Aufzählungen im Stil Hugos. Der Schluß von Nr. 27[4]) soll eine besondere Scheußlichkeit sein, reizt aber nur die Lachmuskeln: man weiß nicht mehr, ob man es nur mit einer rhetorischen Hyperbel oder mit der Ausgeburt einer überhitzten Phantasie zu tun hat. Der pathetische Stil bedingt hinsichtlich der Wortwahl eine Vorliebe für starke und entlegene Ausdrücke und hinsichtlich der Verbindung der Wörter eine Vorliebe für die Dissonanz: lauter Stileigentümlichkeiten Baudelaires. Entlegene Wörter sind die häufig verwandten naturwissenschaftlichen, besonders anatomischen Fachausdrücke: Nr. 44[5]) enthält eine Unmenge von solchen Wörtern. R. de Gourmont weist darauf hin, daß Lauréamont medizinische Berichte über erotische Dinge studiert haben muß[6]).

In mehreren Gedichten fehlt es an der rhythmischen Gestaltung; manche haben keinerlei Gliederung, nicht einmal eine äußerliche Einteilung in Abschnitte. Einige Gedichte werden durch Verwendung des Refrains strophisch gegliedert. Viele Sätze sind von einer ertötenden Länge und Formlosigkeit und dadurch allerdings ein getreues Spiegelbild der Phantasie des Dichters.

R. de Gourmont sieht die Bedeutung Lautréamonts in der Originalität und dem übergroßen Reichtum der Bilder und Metaphern[7]). Diesen Reichtum bezeugt am besten das 36. Stück[8]), das fast ganz aus Vergleichen besteht. In den *Chants* gibt es Bilder von allen möglichen Stilen, darunter solche des realistisch-impressionistischen Stils, d. h. bildliche Wendungen, die zur optisch-objektiven Verdeutlichung dienen, und daneben Bilder des naturalistischen Stils, bei denen man nicht an den „unästhetischen" Vergleich Bertrands denken darf; Bertrand verwendet seine Vergleiche zu realistischer Kleinmalerei, bei Lautréamont entspringen sie einer dämonischen Lust am Häßlichen und Ekelhaften[9]): das ist das ästhetisch Widerliche, von dem Curtius spricht. Wenn Lautréamont etwas durch Vergleiche als „schön" be-

[1]) *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Crès, 1924[38], S. 172.
[2]) Nr. 42a, krit. Ausg., S. 242.
[3]) Krit. Ausg., S. 124.
[4]) Ebd., S. 156ff.
[5]) Ebd., S. 259ff.
[6]) *Le livre des masques*, Paris, Mercure, de France, 1923[15], S. 141.
[7]) Ebd., S. 141.
[8]) Krit. Ausg., S. 213ff.
[9]) Beispiel in Nr. 22, krit. Ausg., S. 131.

zeichnet, strebt er eine stark groteske Wirkung an: Beispiel: *...il me paraissait beau ...comme un liquide éminemment putrescible.*[1]) Auch das symbolistische Bild steht bei Lautréamont bereits in Blüte. In dem 2. Stück[2]) verlangt der Autor von dem Leser, daß er das seinem Buch „entströmende" Böse als einen berauschenden Duft einatme: das erinnert an besprochene Baudelaire-Stellen, wo ebenfalls der Nase zugemutet wird etwas Abstraktes wahrzunehmen. Es ist die den Symbolisten teure Verbindung von Abstraktum und Konkretum, die einen philosophisch-dichterischen Gedanken sprachlich komprimiert und symbolisiert.

Es ist noch eine Art der Bildhaftigkeit zu besprechen, worin Lautréamont originell ist. Wenn es heißt: *...les trois ailerons de ma douleur font entendre un plus grand murmure*[3]), so dürfte schwer fallen zu sagen, warum der Schmerz Flügel und zwar gerade drei haben soll; der Zusammenhang des betreffenden Stückes ergibt keinerlei Notwendigkeit dafür. Lautréamont hat möglicherweise aus der Lektüre des Inferno[4]) im Gedächnis behalten, daß Satan in dieser Dichtung drei Flügelpaare hat; dieses Erinnerungsbild kann von der frei schaffenden Phantasie zu der Produktion des zitierten Satzes benutzt worden sein. Während aber die Flügel bei Dante eine allegorische Bedeutung haben, sind sie bei Lautréamont lediglich eine „sinnlose" spontane Phantasie. Ein solches Bild ist rein assoziativ gefunden und zwar durch eine ganz individuelle und augenblickliche Assoziation, deren Entstehung, Sinn und Gesetz nicht festzustellen sind. Solche wohl vorstellbaren, aber nicht rationalen Bilder sind geeignet von aller „Wirklichkeit" weit fortzuführen: sie führen in die Heimat dieser Art Lyrik, in das Traumreich des Unbewußten. Wenn für die Gesamtperiode der Romantik, wie schon ausgeführt, das Unbewußte in extremer Weise zur Quelle der dichterischen Produktion wird, so muß sich das auch in der dichterischen Bildhaftigkeit zeigen. In folgendem Vergleich von Musset

Viens verser ta blanche pensée,
Comme un ruisseau dans un torrent[5])

hat sich die Farbe in unlogischer Weise zu dem Abstraktum *pensée* anstatt zu dem Konkretum *ruisseau* gesellt. Das ist eine assoziative Verschiebung, also bereits das Werk des Unbewußten. A. Franz hat gezeigt, daß das Assoziative ein wesentlicher Faktor der Lyrik Hugos ist.

---

[1]) Nr. 44, krit. Ausg., S. 259ff.; hier gibt es noch mehr solcher Vergleiche, ebenso in Nr. 52, krit. Ausg., S. 305ff.

[2]) Krit. Ausg., S. 60f.

[3]) Nr. 36, krit. Ausg., S. 214. Es kommt für das Verständnis jeder Dichterstelle auf den kompositorischen und sprachlichen Zusammenhang an, in dem sie erscheint. Da es aber aus verständlichen technischen Gründen nicht möglich ist bei jedem Beispiel den Zusammenhang anzugeben, muß es dem Leser überlassen bleiben diesen durch Nachlesen im Original herzustellen.

[4]) In den *Chants* finden sich noch andere Anzeichen dafür, daß Lautréamont Dante gelesen hat.

[5]) *Premières poésies, Madame la marquise.*

Viel stärker ist das Unbewußte bei der sogenannten Synästhesie beteiligt, die besonders für Baudelaire charakteristisch ist. Was bei der ersten Generation der romantischen Lyriker noch unbewußt ist, wird von dem Symbolisten Mallarmé zu einer bewußten Technik der assoziierenden „Anspielung" und „Suggestion" ausgestaltet. Dabei geht Mallarmé trotz aller Dunkelheit nicht bis zum „Sinnlosen", ein symbolischer Sinn ist stets gemeint und zu diesem soll der Leser durch Nachdenken u n d dichterisches Einfühlen vordringen. Das Neue, das Lautréamont in die Literatur bringt, ist das rein assoziativ gefundene Bild. Dieses Neue ist etwas durchaus Primitives und somit Uraltes. Wir alle produzieren, wenn wir aus irgend einem Grund das Steuer unseres (inneren oder lauten) Sprechens verlieren, „entfesselte Lyrik des Unbewußten" im Sinne Lautréamonts. Diese durch die vorhergehende romantische Generation in gewissem Sinn zwar vorbereitete, in ihrem Extrem aber neue (oder alte) Bildhaftigkeit kommt in der Weiterentwicklung der Lyrik immer häufiger vor; davon wird noch die Rede sein.

Schließlich sei noch die Geschichte des Nachruhmes Lautréamonts skizziert. Zu seinen Lebzeiten fand der Dichter keinen Anklang, wohl aber haben ihn dreimal die Wellen der Publizität erreicht. Das erste Mal in den 90er Jahren: 20 Jahre nach seinem Tode, im Jahre der 2. Auflage der *Chants*, wurde er zum ersten Mal von einem Kritiker besprochen, und zwar von L. Bloy in der Zeitschrift *La plume*; dieser begeisterte Aufsatz fand ein ebensolches Echo bei dem spanischen Symbolisten R. Darío (1893); R. de Gourmont, der Feinschmecker unter den Kritikern des Symbolismus, widmete Lautréamont zwei Artikel; und A. Jarry war der erste, dessen Produktion unter dem Einfluß der *Chants* stand. Der Name Lautréamont tauchte zum zweiten Mal kurz vor dem Kriege auf: damals setzten sich V. Larbaud, L.-P. Fargue und andere für den Dichter ein und dieser wurde während des Krieges auch in Italien und Holland bekannt. Die dritte, stärkste und ganz plötzliche Welle kam nach dem Kriege: die jüngsten Lyriker haben eine Art Lautréamont-Kult inszeniert; das in *Le cas Lautréamont* veröffentliche Ergebnis einer „enquête" gibt ein überraschendes Bild von dem Ruhm des Dichters unter den heutigen Literaten; inwieweit dieser Ruhm literarische Mache ist und inwieweit nicht, läßt sich noch nicht entscheiden. Das Aussetzen bezw. Einsetzen des Ruhmes Lautréamonts hat eine nicht zu unterschätzende symptomatische Bedeutung für die Geschichte der Lyrik.

9. Rimbaud.

Es ist schwer, ein zuverlässiges Bild von der Persönlichkeit und dem Werk Arthur Rimbauds zu gewinnen, obwohl die Literatur über ihn unübersehbar zu werden droht; in seiner Beurteilung durch Mit- und Nachwelt finden sich nämlich die extremsten Widersprüche. Was Verwandte und Freunde über ihn geschrieben haben, ist mit großer Vorsicht aufzunehmen, da diese wegen Mangels an Distanz und wegen

begreiflicher Vorurteile wesentliche Probleme mißverstanden oder übersehen haben. Von solchen Fehlern verhältnismäßig frei ist Marcel Coulon, dessen *Problème de Rimbaud, poète maudit*[1]) als das bis jetzt beste Werk über Rimbaud bezeichnet werden muß.

Es ist nötig das Problem Rimbaud in seinem ganzen Umfang aufzurollen, da seine Prosagedichte nur in diesem Zusammenhang völlig zu verstehen sind. Da Rimbaud dem Dichter der *Chants de Maldoror* wesensverwandt ist, kann er hier verhältnismäßig kürzer behandelt werden; dabei werde ich ebenso wie bei Lautréamont mit einem ästhetischen Werturteil zurückhalten und das immer noch umstrittene dichterische Werk lediglich als symptomatische historische Erscheinung betrachten. Rimbaud ist ein *révolté* wie Lautréamont, seine Revolte ist nur reicher variiert und deshalb stärker als die des Dichters der *Chants de Maldoror*. In dem kurzen Überblick über seine Vergangenheit, mit dem die *Saison en enfer* beginnt, charakterisiert er sich selbst als satanischen Rebellen schlechthin. Daß ein Dichter sich gegen staatliche, gesellschaftliche, ästhetische oder andere Konventionen auflehnt, ist an sich etwas Gewöhnliches; aber Rimbaud übertrifft alle an Radikalismus, der sich zum guten Teil daraus erklärt, daß die Zeit der dichterischen Produktion sich genau mit den Entwicklungsjahren deckt.

Rimbaud ist zunächst und vor allem ein „Empörer" gegen die Religion, d. h. gegen die eigene fromme Kindheit (*Les poètes de sept ans, Les premières communions, Mauvais sang, L'homme juste*). Sein Fall beweist ebenso wie die Fälle Nietzsche und Lautréamont, daß die Religion nur durch Indifferenz, aber nicht durch eine Revolte angreifbar ist, denn jede Auflehnung gegen die Religion geschieht selbst in religiösen Formen und als Gegner Gottes bleibt man auf dem metaphysischen Plan. Das antireligiöse Ideal Rimbauds — sein Hellenentum, die sinnlich verehrte „Natur" von *Soleil et chair* — ist durch das Epithet „heidnisch" als teuflisch gekennzeichnet: „Heidentum" ist ein christlicher Begriff, ein Gegenbegriff. Der Satanismus der *Saison* ist die natürliche Konsequenz der Auflehnung gegen die Religion. *De révolté plus typique que Rimbaud, je ne vois guère que Caïn, tel que l'ont perpétré cinq mille ans de théologiens et de poètes. Et encore, non! Le Qaïn de Leconte de Lisle, quand il malmène Jehova, semble...un bien petit garçon près de cet enfant.*[2]) Wenn dem Wort *païen* der soeben auseinandergesetzte christliche Sinn gegeben wird, dann ist Coulon berechtigt die *Saison* mit dem *Livre païen* zu identifizieren[3]), wovon Rimbaud in einem Brief vom Mai 1873 an seinen Freund Delahaye spricht. — Zu dem Antichristentum gehört der Amoralismus. Muß man Rimbauds Antichristentum als Satanismus deuten, so ist sein (wahrscheinlich durch die Lektüre von Helvétius gespeister) Amoralismus entsprechend als Immoralismus, seine Auflehnung gegen die Moral als „Sünde" zu

[1]) Nîmes, Gomès, 1923. Eine Ergänzung dazu: Marcel Coulon, *Au cœur de Verlaine et de Rimbaud*, Paris, „Le livre", 1925.
[2]) *Le problème...*, S. 119.
[3]) Coulon, *Au cœur...*, S. 153ff.

bezeichnen. *Lui qui, sans parler de son portrait dans ‚Les Poètes de Sept ans', se fixait sous les traits répugnants de ‚Honte': alors qu'il se trouvait en pleine ivresse messianique, alors qu'il se voyait sous les espèces d'un Christ qui se crucifie sur le calvaire du vice et du déshonneur, afin de purger le monde de la tyrannie de la morale, afin de débarasser les hommes de l'esclavage du péché originel et de les rendre à leur état primitif de fils du Soleil!...*[1]) Man vergleiche diese Formulierung Coulons mit dem ekelerregenden 39. Stück der *Chants de Maldoror*, wo Lautréamont als Asket Satans posiert: der *calvaire du vice*, auf dem Lautréamont und Rimbaud sich kreuzigen, ist kein Berg, kein Symbol der Erhöhung, sondern der Rand des metaphysischen „Abgrunds". Um so unverständlicher ist, daß man in dem Werk Rimbauds eine „Erlösung" zum oberen Jenseits gesehen hat: Isabelle Rimbaud, Claudel, Berrichon und Delahaye haben den Dichter der *Saison* mehr oder weniger zu einem „positiven" Heiligen umstilisiert.

Das aktivistische Komplement zur Revolte gegen Religion und Moral ist die Revolte gegen die bestehende staatliche und gesellschaftliche Ordnung. Der Kommunist Rimbaud träumt gewiß (beispielsweise in *Le forgeron* und *Ophélie*) von einem positiven Ideal, das der Fortschritt der Menschheit verwirklichen soll, zunächst und hauptsächlich ist er aber negativ, er will zerstören. Seine Anwesenheit unter den *communards* wird zwar neuerdings bestritten[2]), sein fanatisches Interesse an diesem Aufstand kann aber um so weniger bezweifelt werden, als er dann selbst nur erfunden hat, was er in Wirklichkeit gern erlebt hätte. Auch Rimbauds Aktivismus hat, beispielsweise in *Démocratie*, die typische Verquickung mit Erotik, die Petriconi bei Zola, Wedekind und Trigo aufgedeckt hat[3]). Das Erotische spielt also im Aktivismus eine ähnliche Rolle wie in der Revolte gegen die Religion. In dem gerade genannten Stück *Démocratie* ist der Dichter bereits zum Anarchismus gelangt, der seinen leidenschaftlichsten Ausdruck in *Vertige* erhalten sollte. Rimbauds Aktivismus äußert sich übrigens auch pazifistisch und antinationalistisch.

Die weiteren Variationen der Revolte gehören, wenn auch nicht ganz, bereits der Prosaperiode Rimbauds an. Am anstößigsten ist seine Revolte gegen die normale Form der Liebe. Coulon hat das Verdienst diese Frage im wesentlichen geklärt zu haben. Es ist jetzt nicht mehr möglich die Freundschaft mit Verlaine als harmlos zu bezeichnen und Berrichons Legende von der „Keuschheit" seines Schwagers entbehrt nicht der Komik. Dieses heikle Problem darf in einer wissenschaftlichen Behandlung des Dichters nicht vernachlässigt werden, da Rimbauds Werk ebenso wie das Lautréamonts ein Produkt der Pubertätszeit ist und da das Erotische als dichterisches Motiv eine wichtige Rolle spielt. Rimbaud empört sich nicht aus abnormer Ver-

[1]) Coulon, *Le problème...*, S. 305.

[2]) J.-M. Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Plon, 1926, S. 57f.

[3]) H. Petriconi, *Die spanische Literatur der Gegenwart*, Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1926, S. 111—14.

anlagung gegen die heterosexuelle Liebe: viele Gedichte lassen seine Veranlagung als durchaus normal erkennen; er tut es aus Empörerinstinkt. In *Les sœurs de charité*, *Vénus anadyomène* und *Mes petites amoureuses* macht er einer zynischen Misogynie Luft. Coulon hat durch gründliche und feine Untersuchungen gezeigt, in welchen Stücken der *Illuminations* und der *Saison* die wechselnde Liebe der beiden Vagabunden dichterischen Ausdruck findet. Es sind dies besonders die Prosagedichte *Départ*, *Génie*, *A une raison*, *Matinée d'ivresse*, *Royauté*, *Vagabonds*, *Délires I (Vierge folle, l'époux infernal)*: sie markieren von dem erotischen Erlebnis Anfang, Höhepunkt, Ende und Rückblick auf das Vergangene. Die Wendung der Erotik ins Mystische braucht nicht zu befremden, sie ist uns aus Georges Maximin-Gedichten vertraut, und die *Hymnen an die Nacht* und Wagners *Tristan* beweisen, daß die Sublimierung von Erotik in Mystik ein altes romantisches Thema ist[1]). *Génie*, *A une raison* und *Matinée d'ivresse* wirken durchaus als „himmlische" Mystik und erst *Délires I* zeigt ihren teuflischen Charakter: hier erscheint der Dichter als der *époux infernal*, der die *vierge folle* Verlaine verführt hat — eine Projektion des erotischen Erlebnisses auf den metaphysischen Plan.

Reale Erlebnisse in mystische Gesichte, Wirkliches in Unwirkliches zu verwandeln (wie in dem soeben genannten Stück) ist vielleicht d a s Charakteristikum Rimbauds. *Les effarés* und *Les asssis* beweisen, daß er das Zeug zum Parnassier hatte, er hat aber den Parnaß und überhaupt alle Darstellung der Realität mit einem nicht zu überbietenden Fanatismus abgelehnt. Durch diese Revolte ist seine symbolistische Ästhetik des *voyant* entstanden, die er in dem Brief vom 15. Mai 1871[2]) formuliert und in *Bateau ivre*, *Voyelles*, *Les illuminations* und *Une saison en enfer* zu realisieren versucht hat. Nichts macht Rimbaud so zum Symbolisten d. h. romantisch-religiösen Dichter wie seine Ästhetik des *voyant*; wenn er gerade in seinen „Gesichten" mit äußerstem Realismus schildert, so pflegt er dadurch den Eindruck des Visionären nur noch zu verstärken[3]). Delahaye findet, daß das Studium von Helvétius Rimbaud zur Kultivierung der sinnlichen Wahrnehmungen angeregt habe, und konstatiert das paradoxale Ergebnis: *Le matérialisme d'Helvétius a donc produit ce résultat inattendu: un moine athée, mystique et visionnaire. Car assez souvent il y a de la vision, ou plutôt des hallucinations de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, même du tact — hallucinations cherchées et obtenues en l'œuvre de Rimbaud qui commence à ‚Voyelles'.*[4]) Es ist genau wie bei Lautréamont: eine künstliche Flucht in ein „Jenseits" mit dem Ergebnis, daß Sensationen die Stelle mystischer Erlebnisse vertreten müssen. Dieser sensualistische Mystizismus ist bei Baudelaire schon vorgebildet; die Ästhetik des *voyant* stammt von Baudelaires (in

[1]) S. Nietzsche, *Ecce homo*, sowie Th. Mann, *Rede und Antwort*, S. 318f.
[2]) Veröffentlicht in der *Nouvelle revue francaise* v. Okt. 1912.
[3]) S. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, 1924[38], S. 187f.
[4]) *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923, S. 136.

Correspondances formulierter) Mystik des Exotismus und der Synästhesie. In dem Brief, in dem Rimbaud seine Theorie auseinandersetzt, heißt es bezeichnenderweise: *Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un ‚vrai Dieu'.* Die Entstehung vieler Gedichte der *Illuminations*, z. B. von *Villes I* und *II*, auch von *Bateau ivre*, ist zum Teil aus einem pathologischen Wandertrieb zu erklären. Diese pathologische Veranlagung ist wohl das stärkste Stimulans des Dichters und somit eine nicht zu übersehende Wurzel seines Exotismus[1]).

Rimbaud ist auch ein Empörer gegen das klassische und romantische Schönheitsideal. Er wertet im selben Sinne um wie Lautréamont: *Dégoûtante de scatologie, d'obscénite, cette poésie à relent de latrines qui, parmi toutes les révoltes qui traduisent sa fureur, semble hantée par la volonté de désobéir au «Défense de déposer des ordures», inscrit sur le mur du Temple du Goût.*[2]) Dichtungen dieser Revolte sind besonders *Oraison du soir* und *Accroupissements*.

Am merkwürdigsten ist die Absage des dämonischen Rebellen an die Dichtung selbst. Den *Alchimie du verbe* betitelten Rückblick über seine dichterische Laufbahn nennt er *L'histoire d'une de mes folies*; *Alchimie du verbe* und *Adieu* sind ein förmlicher Abschied von der Poesie. Das Schweigen des Dichters nach der *Saison* ist eines der dunkelsten Probleme und hat die widersprechendsten Auslegungen gefunden. Coulon meint: *Outre sa vitesse insensée il a constamment agi au rebours de ses qualités. Il a pris le contre-pied de ses dons.*[3]) Dadurch habe er die dichterische Fähigkeit schließlich vernichtet. Es fragt sich, ob Coulon recht hat; möglicherweise ist Rimbauds dichterische Potenz nur eine schwer erklärliche Blüte der Pubertätszeit, die mit dieser ebenfalls ihr Ende finden muß.

Obwohl Rimbauds Revolte, wie gesagt, die eines Menschen in den Entwicklungsjahren ist, darf sie sehr wohl mit der ebenfalls reich variierten Revolte Nietzsches verglichen werden. Schon Berrichon ist die Verwandtschaft zwischen der *Saison en enfer* und dem *Zarathustra* aufgefallen[4]). Die tiefste Deutung, die bisher von Nietzsche gegeben wurde, sie stammt von Ernst Bertram, ist die eines Empörers gegen Religion, Moral, Kunst, schlechthin gegen alles, was er selbst am innigsten liebte, also eigentlich gegen sich selbst. Wenn auch die einzelnen Themen der Revolte bei Rimbaud nicht dieselben sind wie bei Nietzsche, so sind die beiden sich doch im wesentlichen, in der Revolte gegen sich selbst, gleich, und darin geht Rimbaud über die Empörer Vigny, Baudelaire und Corbière, in manchen Punkten auch über Lautréamont, weit hinaus.

Von den erhaltenen Dichtungen Rimbauds ist etwa die Hälfte in

---

[1]) Vgl. W. Küchler, *Jean-Arthur Rimbaud*, in: *Die neueren Sprachen*, 1922, S. 129f.

[2]) Coulon, *Le problème...*, S. 304.

[3]) Ebd., S. 283.

[4]) *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1899, S. 14f.

metrischer und die Hälfte in prosaischer Form verfaßt. Prosagedichte sind: die wahrscheinlich unvollständig erhaltenen *Déserts de l'amour* (1871), der prosaische Teil der *Illuminations* (1872) und *Une saison en enfer* (1873). Delahaye weiß von verloren gegangenen Prosagedichten: Ende Winter 1871—72 soll ihm sein Freund Prosagedichte mit geschichtlichen Themen vorgelesen haben; das ganze Werk sei *L'histoire magnifique* und die erste Serie *Photographie des temps passés* betitelt gewesen[1]). Wenn man Berrichon glauben darf, war auch die verlorene Dichtung *La chasse spirituelle* in Prosa verfaßt[2]).

Die Prosagedichte sind das Originellste, was Rimbaud geschaffen hat. Er beginnt als Romantiker mit Versgedichten im alten Sinn (Beispiel *Les étrennes des orphelins*), behandelt dann objektive Themen in strengen Formen im Stil des Parnaß (*Les effarés*) und Themen der subjektiven Revolte in den gleichen Formen (*Les premières communions*); als er schließlich von den metaphysischen Themen der Revolte zu den mystischen Themen des halluzinatorischen „Sehertums" übergeht, versucht er sich zunächst noch in parnassischen Versen auszudrücken (so entstehen *Bateau ivre* und *Voyelles*), bis er in der Prosa und in symbolistisch-musikalisch aufgelockerten Versen die Form findet, die seinem neuen Geschmacksideal entspricht.

Dieses Ideal ist die Entfesselung des Unbewußten, die schon der ihm unbekannte Lautréamont versucht hat, es ist in dem Brief des Sechzehnjährigen vom 15. Mai 1871 formuliert: er will eine bewußte Ausbeutung des Unbewußten. Die Hauptgedanken sind folgende: der Dichter muß „Seher" werden; das geschieht durch eine methodische Verwirrung der sinnlichen Daten (*Le poète se fait ‚voyant' par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.*); diese Verwirrung ist durch Halluzinationen zu erreichen; um sich Halluzinationen zu verschaffen muß der Dichter wenn nötig auch Drogen gebrauchen; es handelt sich darum „Unbekanntes", etwas, das jenseits der Realität und der ratio liegt, zu erleben; dabei darf der Dichter vor keiner Gefahr und vor keiner Abnormität zurückschrecken; das ästhetisch Widerliche, das moralisch Verwerfliche, das Krankhafte und das Verrückte sind von der Dichtung nicht auszuschließen. Für diesen mystischen Drang nach dem „Unendlichen" bietet sich die „unendlichkeitshaltige" formlose Form des Prosagedichts als geeignetes Ausdrucksmittel an. Rimbaud wurde durch Baudelaires *Petits poèmes en prose* zu seiner Prosalyrik angeregt, mußte sich aber, da er etwas völlig anderes wollte und brachte, von seinem Vorbild entfernen.

Rimbaud hat die „andauernde, unendliche und überlegte Verwirung aller Sinne" im Exzeß betrieben. Er gebrauchte dazu wie Baudelaire und Lautréamont Stimulantien, besonders Alkohol, auch (vielleicht unfreiwillig) die asketischen Reizmittel Hunger und Durst.

---

[1]) *Rimbaud, l'artiste . . .*, S. 45f.

[2]) *Jean-Arthur Rimbaud, le poète*, Paris, Mercure de France, 1912, S. 124. Es gibt übrigens noch keine gute kritische Ausgabe Rimbauds. Die von Berrichon besorgte und im Verlag des *Mercure de France* 1913 erschienene Ausgabe ist schlecht und unvollständig.

...il devra désormais s'enrichir l'esprit avec les acquisitions de son seul système sensoriel, qu'il affinera, qu'il exaspérera par tous les moyens, par le vin, par les poisons, par l'aventure.[1]) Sein Körper litt darunter und er war zeitweilig in Gefahr Gesundheit und Verstand zu verlieren[2]).

Die Phantasien, die Rimbaud unter heftiger Gereiztheit des Nervensystems erlebt und niederschreibt, sind wie die Lautréamonts stark gefühlsbetont und irreal. In seinen visionären Zuständen hat er wie alle Dichter des Unbewußten, z. B. Nerval und Lautréamont, die Illusion des Prophetentums: *...c'est oracle, ce que je dis*, versichert er einmal[3]). Man versteht, daß er sich für Nervals *Aurélia* lebhaft interessiert[4]). Einige Prosagedichte der *Saison* sind eine Wiederkehr des Kampfes gegen Gott, mit dem Unterschied gegenüber den Versgedichten der früheren Revolte, daß der metaphysische Kampf jetzt in halluzinatorischen Gesichten erlebt wird. Wenn Rimbaud in seinen Halluzinationen fern von aller Realität und in der Zukunft leben will, so muß der Psycholog einwenden, daß die Visionen, die die entfesselte Phantasie schafft, nur neu kombinierte Vorstellungen der Realität und daß die Bilder der Zukunft nur Erinnerungen aus der Vergangenheit sind. Von dieser psychologischen Erkenntnis ausgehend hat man sich bemüht Stellen der *Illuminations* und der *Saison* als Erinnerungen an dieses Erlebnis oder an jene Realität zu erklären, das ist sogar manchmal nicht schwer, da das Leben des Dichters dank den vielen Veröffentlichungen von Zeitgenossen über ihn verhältnismäßig gut bekannt ist. Dieses Verfahren hat seine Berechtigung, wenn es sich darum handelt das Thematische ganzer Gedichte zu klären; Coulon hat so beispielsweise die Themen der schon genannten erotisch-mystischen Gedichte festgestellt. Im übrigen muß man sich vor der psychologisch-biographischen Methode hüten, weil man dabei Gefahr läuft die Dichtungen in bloße Biographie aufzulösen; mit der Eruierung von „Erinnerungen" sind die Gedichte weder verstanden noch gewertet. Was hier zu verstehen ist, das ist die Synthese, die die Erinnerungen umgestaltet, das Werk der Phantasie. Erfreulicherweise gelingt es der psychologisch-biographischen Analyse nur selten unverständliche Teile aufzuhellen. Sie sollen eben nicht verstandesmäßig erfaßt werden, das mystische Dunkel ist wesentlich. Rimbaud spricht wohl selbst von einer *visite des souvenirs*[5]), er sagt aber auch: *Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture*(!) *de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles.*[6]) Es ist eine alte und selbstverständliche Sache: die Elemente, mit denen die Phantasie arbeitet, sind irgendwie gegeben, neu ist nur ihre Anordnung und Verarbeitung, und diese gilt es nachzuerleben und zu verstehen. Bei diesem Ver-

[1]) Berrichon, *Jean-Arthur Rimbaud, le poète*, S. 119.
[2]) Ebd., S. 228ff.; s. auch *Alchimie du verbe*.
[3]) *Mauvais sang*.
[4]) *Jean-Arthur Rimbaud, le poète*, S. 119.
[5]) *Jeunesse*, I.
[6]) *Veillées*, IV.

stehen muß man sich bewußt sein, daß alle Details einen geheimnisvollen traumhaft empfundenen Hintersinn haben und daß es auf die dadurch eröffneten Perspektiven auf die dunkle Unendlichkeit eines „Jenseits" ankommt. *A chaque être, plusieurs ‚autres' vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait: il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. — Ainsi j'ai aimé un porc,* erklärt Rimbaud, nicht ohne Ironie, als er auf seine Entwicklung zurückblickt[1]). Das ist genau dasselbe, was Nerval von seinen pathologischen Erlebnissen behauptet: *Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double... La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité.*[2])

Es lassen sich verschiedene Grade der Herrschaft des Unbewußten oder Assoziativen feststellen; in einigen Stücken wird noch ein bestimmtes Erlebnis der „Wirklichkeit" mehr oder weniger verstandesmäßig, oder besser: verständlich, entwickelt: das gilt z. B. für *Aube*, wo das Assoziative nur in den ungewöhnlichen Bildern zu suchen ist. Viel stärker ist der assoziative Faktor in Stücken, deren Vorstellungen gewissermaßen an einen durchlaufenden nicht immer sichtbaren gedanklichen Faden gebunden sind, aber so lose, daß sie sich in freiem Spiel um den Gedankengang herumschlingen: Beispiele dafür sind *Mauvais sang* und *Nuit de l'enfer*. Diese Stücke sind offenbar ebenso wie die meisten Visionen Lautréamonts und alle Traumdichtungen Jean Pauls durch ein zumeist freies, aber gelegentlich gezügeltes Spiel der Phantasie entstanden. Die Gedichte einer dritten Gruppe präsentieren sich als eine Folge von Vorstellungen, die keinen Zusammenhang mehr miteinander haben als den, daß sie wirklich nacheinander erlebt wurden. Hier hängt es ganz von dem Einfühlungsvermögen des Lesers ab, ob er dem Dichter folgen kann oder nicht, in vielen Fällen sind die Vorstellungen so subjektiv, daß sie überhaupt nicht nachzuerleben sind. In dieser Gruppe sind zwei Arten zu unterscheiden, solche Gedichte, die durch einen gewollten Rhythmus strophisch gegliedert sind: Beispiele *Barbare* und *Métropolitain*, und solche, in denen sogar der Wille zur strophischen Rhythmisierung fehlt: Beispiel *Des ciels gris...*

Vielleicht das bezeichnendste Stück des rein assoziativen Typs ist *Barbare*, das aus Visionen von apokalyptischer Seltsamkeit besteht. Man kann das Motiv als ein Bild des Weltuntergangs auffassen. Die

---

[1]) *Alchimie du verbe.*
[2]) *Aurélia ou le rêve et la vie*, I, 3.

assoziative Wiederkehr einzelner Vorstellungen ist geschickt stilisiert; darin besteht eine auffallende formale Verwandtschaft dieser *illumination* mit dem früher erklärten Stück 42b der *Chants de Maldoror*. Was die Einheit eines solchen Erlebnisses ausmacht, ist einzig die Einheitlichkeit der Stimmung. Man beachte, wie ähnlich ein solches Gedicht einer kontrapunktischen Komposition ist. Das assoziative Kommen und Gehen der Vorstellungen zeigt graphisch dargestellt den gleichen Spannungs- und Kräfteraum wie die Partitur eines Orchesterwerks, und eben dieses Bild bieten *Barbare* und das genannte Stück der *Chants*. Es dürfte daher nicht schwer sein die Dynamik der beiden Gedichte in einem den Notenlinien gleichenden Koordinatensystem graphisch darzustellen: wie die wenigen Vorstellungen und sprachlichen „Figuren" dieser Gedichte einander verdrängen, motivisch wiederkehren und sich dabei verändern, das entspricht genau der Linienführung in der polyphonen Musik. Diese Gedichte können auch als ein Analogon zu der dynamischen Theorie der modernen Psychologie verstanden werden. Daraus erklärt sich, daß sie der kontrapunktischen Musik so ähnlich sind: eine rein abstrakte, etwa graphische Darstellung sowohl der genannten Gedichte, wie der psychischen Vorgänge nach der modernen Psychologie, als auch der kontrapunktischen Musik würde, wie mir scheint, zu einem identischen dynamischen Schema gelangen.

Lautréamont und Rimbaud wird man als die ersten Lyriker des entfesselten Unbewußten immer zusammen nennen, dennoch besteht zwischen beiden ein Unterschied in der Art, wie sie die gemeinsame Quelle ausbeuten. Lautréamont läßt das unter dem Diktat der Phantasie Entstandene wahrscheinlich meistens unverändert, Rimbaud dagegen benutzt die erste Niederschrift als Konzept, das er nach der Inspiration aus- oder umarbeitet[1]). Was die Prosa der *Illuminations* und der *Saison* von der der *Chants* besonders unterscheidet, ist die Musikalität des Rhythmus. Diesen Rhythmus konnte Rimbaud wohl erst nach der Konzeption herausarbeiten, Lautréamont, der weniger Sinn und Begabung dafür hat, begnügt sich zumeist mit der bloßen Niederschrift des „Diktats". Der Rhythmus in den Prosagedichten Rimbauds ist anders als etwa der in den Prosagedichten Bertrands und Baudelaires. Durch das Wesen der „entfesselten Lyrik des Unbewußten" ist ein anderes Gesetz des Rhythmus gegeben, insofern es sich darum handelt den Rhythmus des visionären Erlebens so wiederzugeben, daß er bei der Lektüre nachempfunden werden kann. Die Vorstellungen verdrängen einander, jeden Augenblick kommt etwas Überraschendes, mit dem Vorhergehenden logisch nicht Verbundenes: es sind oft wahre Katarakte von Visionen und Ideen. Um die Schnelligkeit und Stärke dieses Erlebens wiederzugeben fixiert der Dichter die rasch wechselnden Vorstellungen in meist einfachen, kurzen und prägnanten Sätzen, oft verwendet er nur ekstatische Ausrufe. ...*on*

[1]) Der von der *Nouvelle revue française* angekündigte, leider noch nicht veröffentlichte Band *Ebauches*, der neuentdeckte Texte von Rimbaud enthalten soll, dürfte solche für die genetische Forschung wertvollen Konzepte bringen.

trouvera fort peu de ces «poèmes en prose» — nom qu'il leur donna d'abord —, sagt Delahaye, *où se présente... une sensation unique. Presque toujours c'est une suite, une accumulation de flots sensoriels se précipitant...*[1]) *...son esprit a maintenant une vie trop intense, des besoins d'expression trop nombreux et impatients pour ne pas tendre à ce qui va venir: la notation pure et simple.*[2]) Die Definition der Prosa Rimbauds als *notation pure et simple* ist vorzüglich, diese *notation* ist das adäquate Mittel den Rhythmus seines visionären Erlebens wiederzugeben. Aber der Dichter begnügt sich, wie gesagt, nicht mit der ersten *notation*, da diese begreiflicherweise das Erlebnis nur unbeholfen wiedergibt; man ist daher zu der paradoxen Antithese berechtigt: Lautréamonts Prosagedicht wirkt durch die oft schwerfällige und teigige Sprache als unmittelbarer Ausdruck des Erlebens und ist es auch, Rimbauds Prosagedicht dagegen wirkt noch unmittelbarer, ist es aber nicht.

In der Wahl der Bilder und Vergleiche durchläuft Rimbaud die ganze geschichtliche Entwicklung des Jahrhunderts vom veranschaulichenden Bild des Realismus (Beispiele in *Les effarés*, *Les assis*) über das gesuchte suggestive Bild (Beispiele besonders in *Bateau ivre*) und das dunkle Gleichnis des Symbolismus (Beispiele in *Mauvais sang*) zum rein assoziativ sich aufdrängenden Bild Lautréamonts (Beispiele in *Villes I*). Natürlich finden sich die verschiedenen Arten nebeneinander. Lauter Bilder vom rein assoziativen Typ enthält *Métropolitain*, wovon hier ein Abschnitt wiedergegeben sei: *Ces routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, damas damnant de langueur, — possessions de féeriques aristocraties ultra-rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens, — et il y a des auberges qui, pour toujours, n'ouvrent déjà plus; — il y a des princesses, et, si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres. — Le ciel.* Die durch Sperrdruck hervorgehobenen Wörter verraten am deutlichsten die assoziativen Faktoren, nämlich End- und Stabreim und sonstige Gleichklänge. Das ist die einfachste Erklärung für diese „dunkle" Stelle; die tiefsinnige Deutung, die Delahaye gibt[3]), ist nicht haltbar. F. Lefèvre analysiert einmal[4]) folgenden Satz aus *Aube*: *A la grand'ville, elle fuyait parmi les clochers et les dômes; et, courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.* Er findet die einfache und durchaus einleuchtende Erklärung: *L'orchestration se fera donc autour de la consonne M et de la voyelle A*, d. h. der assoziierende Faktor ist der Gleichklang; nur so läßt sich die „sinnlose" Wendung *comme un mendiant* erklären. Ist diese Art von Bildern und Gleichnissen in den ersten Prosagedichten noch selten, so drückt sich der Dichter in der *Saison* fast nur noch mit diesem Stilmittel aus. *Chez ce puissant imaginatif*, sagt Claudel, *le mot «comme» disparaissant,*

[1]) *Rimbaud, l'artiste...*, S. 138.
[2]) Ebd., S. 46f.; s. auch S. 49f.
[3]) *Rimbaud, l'artiste...*, S. 139.
[4]) *Revue des jeunes* v. 25. 2. 1926.

l'hallucination s'installe et les deux termes de la métaphore lui paraissent presque avoir le même degré de réalité.[1]) In dieser Halluzination stellen sich die assoziativen Bilder am leichtesten ein und es entsteht gelegentlich jene Vertauschung der miteinander verbundenen Abstrakta und Konkreta, die z. B. Mallarmés Stil charakterisiert. In Rimbauds Diktion haben die irrationalen Elemente der Sprache die rationalen in noch stärkerem Maße als bei Lautréamont verdrängt, und der Dichter findet für das Wesen seiner Prosa selbst den treffendsten Ausdruck, wenn er in seinem Rückblick sagt: *Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!*[2])

10. Baudelaire-Schüler.

Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre blüht der Symbolismus auf. Es erscheinen: 1866 Verlaine, *Poèmes saturniens*; 1868 Lautréamont, *Les chants de Maldoror I*; 1869 Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Lautréamont, *Les chants de Maldoror I-VI* (der Autor erhält seine Exemplare, es wird aber noch keines verkauft), Verlaine, *Fêtes galantes*; 1870 Verlaine, *La bonne chanson*; 1873 Rimbaud, *Une saison en enfer*, Corbière, *Les amours jaunes*, Cros, *Le coffret de santal*; 1874 Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (das fünf Jahre vorher gedruckte Buch kommt in die Öffentlichkeit), Verlaine, *Romances sans paroles*, Huysmans, *Le drageoir aux épices;* 1876 Mallarmé, *L'après-midi d'un faune.* Es ist bemerkenswert, wieviel Prosagedichte unter diesen lyrischen Veröffentlichungen sind. In der Romantik hat die Prosalyrik noch eine untergeordnete Rolle gespielt, zur Zeit des Parnaß ist sie fast ganz verschwunden, jetzt aber werden allgemein und „offiziell" Prosagedichte geschrieben; während der antiromantische Parnaß von der in der Romantik entstandenen lyrischen Form nichts wissen will, sieht der Symbolismus, der als eine Rückkehr der Romantik zu betrachten ist, in der Prosalyrik eine ihm gemäße Ausdrucksmöglichkeit. Die „offizielle" Nichtgeltung dieser Lyrik vor dem Symbolismus hat ihren Grund auch darin, daß noch kein Autor von repräsentativer Berühmtheit Prosagedichte verfaßt hatte. Erst dadurch, daß Baudelaire berühmt wurde — er wurde es durch die auf seinen Schultern stehenden Symbolisten —, hat die von ihm gepflegte Prosalyrik allgemeine Geltung erlangt.

In den vorliegenden Arbeiten über die symbolistische Lyrik finden sich Unstimmigkeiten, Unklarheiten und Widersprüche, sobald der Versuch gemacht wird das Wesen dieser Dichtung zu bestimmen. Das kommt daher, daß man sich noch nicht klar darüber geworden ist, daß es in dieser Zeit zwei einander entgegengesetzte und als Gegensätze einander ergänzende Arten von Dichtung gibt: eine

[1]) Vorwort zu Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1913, S. 10.

[2]) *Alchimie du verbe.* Der Originaltext hat keinen Sperrdruck.

meditative und eine visionäre Mystik[1]). Was die symbolistische Lyrik sofort wesentlich von der parnassischen unterscheidet, ist die religiöse Stimmung, die den „positivistischen" (analysierenden oder realistisch schildernden) Parnassiern fehlt. *Il y avait quelque chose de religieux dans l'air de cette époque*, meint Valéry, *où certains se formaient en eux-mêmes une adoration et un culte de ce qu'ils trouvaient si beau qu'il fallait bien le nommer surhumain.*[2]) Das romantische Streben der Symbolisten nach einer geistigen oder seelischen, in, außer oder hinter der Realität liegenden Welt schafft zwei Arten von Dichtung. Die eine ist die dichterische „Spekulation", oder besser: die dichterische „Meditation". Die Symbolisten dieser Art erstreben eine „überirdische" Ruhe und Abgeklärtheit, wie sie etwa dem Dichter der *Imitatio Christi* eignete, es sind Vigny- und Leopardi-Naturen. Die bezeichnendsten Dichter dieser Art sind Mallarmé und Valéry. Die andere Art ist durch das Suchen nach Gesichten und Halluzinationen charakterisiert; die Autoren dieser Lyrik wollen nicht die ruhige Abgeklärtheit, sondern die „prophetische" Erregung, den Rausch der „unbewußten" Inspiration, den (wenn nötig pathologischen) Zustand der dämonischen und apokalyptischen Visionen, wie die Dämonopathen oder die von Visionen heimgesuchten Heiligen. Die charakteristischsten, bereits besprochenen Vertreter dieses Symbolismus sind Lautréamont und Rimbaud. Rein geschieden sind die beiden Formen des symbolistischen Dichtertums nicht anzutreffen, aber doch so rein, das sie mit aller Schärfe definiert werden können. Die geschilderte Doppelgesichtigkeit des Symbolismus erklärt das Vorhandensein von zwei deutlich geschiedenen Zyklen von Prosagedichten, den schon besprochenen Lautréamonts und Rimbauds und den jetzt zu besprechenden der Baudelaire-Schüler.

Was ist das Prosagedicht der „Baudelaire-Schüler"? Lautréamont und Rimbaud haben mit Baudelaires Prosagedicht nichts zu tun, sie haben sich von ihren Vorbildern emanzipiert, da sie etwas Neues brachten. Die andern symbolistischen Prosagedichte dagegen entstehen in mehr oder weniger enger Anlehnung an die *Petits poèmes en prose*: es ist, als ob die Symbolisten auf dem Grabe ihres Meisters einen dicken Strauß dieser romantischen Blumen niederlegten, zu dem fast jeder sich verpflichtet fühlt aus dem eigenen Garten etwas beizusteuern. Einige von diesen Prosagedichten sind nur epigonenhafte Versuche in „Baudelaires Manier", wobei es sich zumeist darum handelt irgend ein gedankenbeschwertes Symbol lyrisch zu gestalten, andere dagegen sind Versuche, in Anlehnung an die *Petits poèmes en prose* etwas Neues zu schaffen. Dieses Neue, das erst allmählich in Erscheinung tritt, ist das für die symbolistische Lyrik charakteristische Vage, Unreale, eine Auflösung des Wirklichen zum Zweck der Wiedergabe des Seelischen, eine Verfeinerung des Rhythmus; das alles be-

[1]) Vgl. T. S. Eliot, *Note sur Mallarmé et Poe*, in: *La nouvelle revue française* v. Nov. 1926 (hier werden Mallarmé und Poe in dieser Weise einander gegenübergestellt, was nicht ganz richtig ist).

[2]) *Lettre sur Mallarmé*, in: *La revue de Paris* v. 1. 4. 1927, S. 485.

zeichnet man gern mit dem Wort „musikalisch", womit keine Verschmelzung von Lyrik und Musik, sondern lediglich eine gewisse wesentliche Analogie zur Musik gemeint ist. Insofern diese Tendenz bei Baudelaire schon keimhaft vorhanden ist, läßt sich sehr wohl von einem „Prosagedicht der Baudelaire-Schüler" sprechen, dieses Prosagedicht ist aber insofern etwas Neues, als die volle Entfaltung der Keime eine neue Gestalt gebracht hat.

Zu den aufgezählten symbolistischen Frühwerken gehört der 1873 erschienene Band *Le coffret de santal*. Der Verfasser, Charles Cros, der im gleichen Jahr wie Heredia, der letzte Parnassier von Bedeutung, und Mallarmé, der älteste Symbolist von Bedeutung, geboren wurde, ist nach A. Barre *un parnassien qu'a touché la grâce du symbolisme*[1]). Die meisten seiner Versgedichte sind noch parnassisch, aber in vielen ist etwas gläsern-Durchsichtiges, silberig-Zartes, das mit der soliden parnassischen Realität nichts mehr zu tun hat, Motive und Stileigentümlichkeiten aus Heines volksliedmäßigen Balladen klingen an, hie und da bricht ein Baudelairischer Ennui durch, mehrere wesentliche Themen des Symbolismus werden abgewandelt. Wirken die Versgedichte noch etwas zwitterhaft, so sind die Prosagedichte eindeutig symbolistisch; sie sind vielleicht das Beste, was Cros geschaffen hat. Es sind nur neun oder zehn, und zwar acht im *Coffret*, als *Fantasies en prose* zusammengefaßt, sowie *La chanson de la plus belle femme* und, wenn man will, *Le caillou mort d'amour*, beide in dem posthumen Band *Le collier de griffes*.

Diese paar Gedichte sind reich an Motiven. *L'heure froide* verrät Anreger und Ausgangspunkt des Dichters: es ist eine Variation über Baudelaires Prosagedicht *Le crépuscule du soir*: die Stimmung des in der kalten Nacht drohenden Todes ist ein Motiv der Nachtseite der Romantik. Zu *Effarement*, *Vanité sous-marine* und *Le vaisseau-piano* wurde der Dichter durch Aquatinta-Bilder inspiriert, weshalb eine Ähnlichkeit mit Bertrands gemäldeartigen Gedichten vorhanden ist. *Le vaisseau-piano* wirkt wie eine romantische Radierung von Klinger und ist ein Symbol der romantisch-symbolistischen Sehnsucht nach dem immer fernen Ideal. *Le meuble* wurde von Verlaine bewundert[2]): hier wird eine irreale Realität geträumt, die „metaphysische" Möglichkeit des Balles einer Miniaturgesellschaft in einem alten Möbel: *En vérité ces glaces sont des portes ouvertes sur l'imaginaire;* das Unwirkliche dieses Lebens wird immer wieder betont und doch lebendig gestaltet. Das Stück gemahnt an Mallarmé und wirkt wie eine Rokokominiatur von dem, was dieser in seinem *Nénuphar* verwirklicht hat; selbst die fast unspürbare Ironie, die das an sich schon unmögliche Leben dieser *évocation* lächelnd bedroht, antizipiert Mallarmé.

Cros' Prosagedichte sind fast ganz frei von rhetorisch-konventioneller Diktion; nur *La chanson de la plus belle femme* wirkt rednerisch aufgeputzt. Hinsichtlich der optischen Details liebt er eine

---

[1]) *Le symbolisme*, Paris, Jouve, 1911, S. 271.
[2]) *Les hommes d'aujourd'hui.*

funkelnde Farbigkeit; das Schimmern, Blinkern und Blitzen in *Vanité sous-marine* erinnert an Heredias *Récif de corail*. Ganz frei von konventionellen dichterischen Farbenbezeichnungen ist hier Cros allerdings ebensowenig wie Heredia; trotz der sorgfältigen Wortwahl werden keine eigentlichen Nuancen, sondern 18e-Ausdrücke gegeben, die bei ihm preziös ästhetisch wirken. Originell sind die Vergleiche und Bilder, und Verlaine rühmt Cros nach: *le choix toujours rare d'épithètes jamais oiseuses*. Das Eigenartigste, was Cros hinsichtlich der Vergleiche gebracht hat, ist ihre leitmotivische Verwendung in *Distrayeuse*, wovon sogleich die Rede sein soll.

Die interessantesten Stücke in formaler Hinsicht sind *Effarement* und *Distrayeuse*. Das erste ist ein echter Traum, der kondensiert mit häufigen Auslassungen des Verbums wiedergegeben wird und an den *Cornet à dés* von Jacob (1917) gemahnt. *Distrayeuse* ist „musikalisch" komponiert. Das Thema ist der in dem Dichter sich abspielende Kampf zwischen der Bemühung seine Phantasie in einem Gedicht festzuhalten und der sich störend dazwischen schiebenden Gegenwart einer schmeichelnden Frau, der Kampf zwischen dem Streben zum Übersinnlichen und der verführerischen Realität. Dieses Thema wird durch mehrere einander ablösende und fast immer neu variierte Motive gestaltet. Diese sind: die Blumen und ihre Farben, die Phantasien als weibliche Wesen, die aus einem fernen Traumreich kommen, das Geräusch der Feder bei der Niederschrift des Gedichtes, die „Störende" usw. Wie in einer musikalischen Komposition suchen die Motive einander zu verdrängen und der Kampf endigt mit dem Sieg der *Distrayeuse*. Das Interessante daran sind die Epithete, die die Leitmotive unterstreichen und zur Verstärkung der Wirkung fast jedesmal variiert werden. So ist die *distrayeuse* zuerst *belle et blanche* (mit nicht zu überhörender Alliteration), dann *blanche et nue*, dann *belle, blanche et nue*, und schließlich heißt es *ce beau corps alangui, tiède, blanc et lisse*. Noch besser ist die Verwandlung des leitmotivischen Bildes für das Geräusch der Feder, mit der der Dichter schreibt: . . . *où glissait ma plume en criant comme une hirondelle sur un lac* . . ., dann: *Ma plume a repris son vol, en criant comme l'hirondelle qui rase un lac tranquille, avant l'orage*. Das ist von ungewöhnlicher Zartheit. Der Reiz der *Distrayeuse* wird durch das Motiv feiner Gerüche verstärkt. Die Gerüche spielen bei Cros wie bei Baudelaire eine große Rolle und man weiß aus André Monérys Studie *L'âme des parfums*[1]), daß der Geruch ein spezifisch romantisches Motiv ist — zum mindesten, wenn etwa die dichterischen Phantasien das Epithet *aux odeurs lointaines* erhalten[2]) oder wenn es heißt: *les immatériels parfums du souvenir*[3]). Solche symbolistisch-mystischen Gerüche wurden schon bei Baudelaire festgestellt,

Der Rhythmus ist durch die Einteilung des Textes in viele kleine Abschnitte markiert. In einigen Gedichten wird bei der Gliederung

[1]) Paris, Quillet, 1924. S. meinen Art.: *Zum Problem der Geruchsempfindungen u. Synästhesien in der französischen Literatur*, GRM, 1926, S. 454f.
[2]) *Distrayeuse*.
[3]) *Madrigal*.

in Abschnitte keine Rücksicht darauf genommen, ob die betreffenden Sätze abgeschlossen sind oder nicht, dadurch soll der Rhythmus innerhalb dieser Sätze verdeutlicht werden; das beweist, daß die Gliederung für Cros eine rein musikalische Bedeutung hat. Es ist vielleicht sein Hauptcharakteristikum, daß er den Rhythmus des Baudelairischen Prosagedichts im Sinne der Verfeinerung weiterentwickelt hat.

Auch Jules Laforgue ist Baudelaire-Schüler. Seine Lyrik kennzeichnen philosophische Meditation und „Musikalität" der Form. *Aucun poète n'est jamais allé plus loin dans l'alliance de la poésie et de la musique; c'est la fusion la plus parfaite du rythme poétique et du rythme musical*: dieses Urteil von F. Lefèvre[1]) ist zwar übertrieben, aber im wesentlichen richtig; Laforgue hat als einer der ersten Schöpfer des *vers libre* dazu beigetragen dem französischen Vers größere „musikalische" Geschmeidigkeit zu geben. Er hat eine Gestaltung des Prosagedichts im gleichen „musikalischen" Sinn als seine Aufgabe erkannt[2]), sein früher Tod hat jedoch die Ausführung verhindert. Trotzdem sind einige Prosagedichte entstanden: das in der Zeitschrift *La vie moderne*[3]) veröffentlichte Stück *Tristesse de réverbère*, das in einem Brief vom Januar 1882 an Ch. Henry mitgeteilte Stück *La terre?...*, die *Grande complainte de la ville de Paris, prose blanche* in *Les complaintes* (1885), die Prosalyrik, in der die lyrischen Erzählungen der *Moralités légendaires* (1887) ähnlich wie die *Atala* gipfeln, und eine Anzahl Prosastücke in den *Mélanges posthumes*.

Tristesse de réverbère und *Grande complainte de la ville de Paris* illustrieren den Baudelairischen Satz, nach dem das Ideal des Prosagedichts großstädtischen Wesens ist. Das erste der beiden Gedichte ist eine Sammlung von Motiven des Laforguischen Ennui, die in bizarrer Weise als Erlebnisse einer Straßenlaterne in einem öden Viertel von Paris gegeben werden. Macht der Dichter hier das schleppende Leben in einer elenden Seitenstraße der Weltstadt zum Symbol seines Baudelairischen Spleens, so müssen in der *Grande complainte* die Hast und der fieberhafte Geschäftsbetrieb in den Hauptstraßen das gleiche Lebensgefühl versinnbilden: es ist ein betäubendes Gewirr von hingeworfenen kleinen Sätzen und Ausdrücken, darunter charakteristischen Neologismen sowie Ausdrücken der Reklame, wie sie z. B. von dem deutschen Dadaisten Kurt Schwitters in der berüchtigten *Anna Blume* verwendet werden. Es ist Laforgue gelungen das Motiv des betäubenden und trostlosen Straßenlebens der Großstadt zu kondensieren und zu rhythmisieren. Durch die vielen Reime und die versteckten Alexandriner macht das Stück fast den Eindruck eines Versgedichts, das nur willkürlich als Prosa gedruckt ist. Der stilistische Unterschied zwischen der lässigen, breiten Diktion der *Tristesse* und den gedrängten, schlagwortartigen Details der *Grande complainte* läßt die Entwicklung des Dichters ermessen.

---

[1]) *Revue des jeunes* v. 25. 1. 1926, S. 169.

[2]) S. Brief v. 1885 an seinen Freund Ch. Henry: J. Laforgue, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, V. Bd., 1925, S. 128.

[3]) Nr. v. 3. 9. 1881.

Von den Prosagedichten in den *Moralités légendaires* seien nur das Lied der Salomé und das der Andromède genannt. Das erste gehört zu den dunkelsten Stellen der mystischen Lyrik des Symbolismus und ist ein philosophisches Gedicht über das „Unbewußte" des von Laforgue geschätzten Ed. v. Hartmann (mit dem „Unbewußten" Lautréamonts und Rimbauds hat dieser philosophische Begriff insofern, wenigstens theoretisch, sehr viel zu tun, als Laforgue in den *Mélanges posthumes* eine zukunftsreiche metaphysische Ästhetik der Dichtung des „Unbewußten" in Anlehnung an Hartmann skizziert hat). Um so klarer ist das Lied Andromedas über dasselbe Zentralproblem des Metaphysikers Laforgue.

Eine Gruppe von Prosastücken in den *Mélanges posthumes*, Prosaskizzen von geplanten Gedichten, ist *Paysages et impressions* betitelt. Landschaften, Bilder aus Paris und aus der Provinz, körperliche Empfindungen des Autors werden, zumeist mit einem Reichtum an nuancierten Details, geschildert. Der Stil, der durch die Preisgabe der Syntax zugunsten einer losen Aneinanderreihung von *valeurs* und durch *épithètes rares* charakterisiert ist, stammt zweifellos von den Goncourts; dennoch sind die skizzierten Landschaften nicht impressionistisch: der Dichter projiziert seinen Ennui und ein symbolistisches Leben in sie hinein. In den Metaphern verrät sich eine ausgesprochene Vorliebe für das Preziöse und Barocke[1]). *A Chevreux* und *Crépuscule de mi-juillet, huit heures* sind besonders zu nennen: im Gegensatz zu den anderen Landschaften und zu der großen *Complainte* über Paris gibt der Dichter hier sehr spärliche optische und akustische Details und erreicht dadurch die Wirkung von fein stilisierten Gemälden.

In der „Anthologie des Prosagedichts", die sich des Esseintes angelegt hat, findet sich u. a. *Vox populi* aus den 1883 erschienenen *Contes cruels* von Villiers de l'Isle-Adam. Dieses Stück, dem Huysmans das pompöse Prädikat *une pièce superbement frappée dans un style d'or, à l'effigie de Leconte de Lisle et de Flaubert*[2]) zuerkennt, ist eine ins Grandiose sich steigernde Antithese: der Bettler, der zu den wechselnden politischen Schauspielen auf der Straße in dem *Vive l'Empereur!*, *Vive la République!* oder anderen gerade zeitgemäßen Rufen der Menge sein immer gleiches *Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!* hören läßt, symbolisiert das innere Elend der Menschheit, das sich allen politischen und sozialen Umwälzungen zum Trotz ewig gleich bleibt. Als Prosagedichte dürfen auch *Antonie*, *A s'y méprendre* und *Fleurs de ténèbres*, vielleicht auch *Virginie et Paul*, alle in den *Contes*, bezeichnet werden; die ebenfalls in den *Contes* enthaltene Phantasie *L'annonciateur* hat der Dichter selbst Prosagedicht genannt[3]). Es ist durchaus verständlich, daß Villiers anstatt einer

[1]) Vgl. J. Laforgue, *Œuvres complètes. Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1923[8], S. 26.

[2]) *A rebours*, Paris, Charpentier, 1925[31], S. 263.

[3]) Wilhelm Demant, *Die Elemente der Epik Villiers de l'Isle-Adams*, Diss., Bonn, 1916, S. 75.

Novelle gelegentlich ein *poème en prose* schreibt: zuweilen siegt der symbolistische Lyriker in ihm über den Novellisten. Die Anregung zu dieser Lyrik empfing er von Baudelaires Prosagedichten, was aus einem Brief an diesen vom Herbst 1862 hervorgeht[1]). Seine Prosagedichte sind in thematischer und stilistischer Hinsicht auch durchaus Baudelairisch. Sie alle sind, meint Willhelm Demant, formal durch Kürze und Konzentriertheit und inhaltlich durch Kühnheit des Symbols charakterisiert; sie entstehen aus der Meditation über das Wesentliche und Unveränderliche im Menschlichen, das sich in alltäglichen Dingen offenbart. „Es geschieht nichts um des Geschehens willen, es ereignet sich überhaupt nichts, sondern alles ist nur da, um ein Symbol zu integrieren. An Stelle der logischen Erklärung steht die Metapher, welche zwei verschiedene Dinge mit einem geheimen inneren Sinn verbindet."[2])

Unter den Zeitgenossen der Symbolisten war ein Liebhaber und Sammler von Prosagedichten, Joris-Karl Huysmans. Der Held seines Romans *A rebours* besitzt die schon mehrmals zitierte „Anthologie des Prosagedichts", in der Bertrand, Judith Walter, Villiers de l'Isle-Adam und besonders Mallarmé vertreten sind. Er träumt von einem Ideal des Prosagedichts, das er bei Baudelaire und Mallarmé verwirklicht findet und das er folgendermaßen beschreibt: *De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique. — Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls. — En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.*[3]) Huysmans formuliert mit diesen Worten ungefähr das, was die Symbolisten verwirklichen wollen und damals schon verwirklicht haben: die Komprimierung des Themas durch Vernachlässigung des

[1]) Ebd., S. 75.
[2]) Ebd., S. 77.
[3]) 14. Kap.

Unwesentlichen, d. h. des Realen, Realistischen, und durch Beschränkung auf das Wesentliche, d. h. auf das seelische Erlebnis, das dem Leser durch artistisch gestaltete, zugleich bestimmte und vage „allusions", die zum Träumen einladen, zu „suggerieren" ist. Huysmans hat der Versuchung nicht widerstanden selbst Prosagedichte in dem von ihm definierten *genre* zu verfassen: er hat überhaupt mit Prosagedichten debütiert, und zwar mit *Le drageoir aux épices* 1874, in der belgischen Zeitschrift *L'artiste* veröffentlichte er 1878[1]) ein durchaus Baudelairisches Prosagedicht *Bon jour, bon an*, und 1880 folgt noch ein Band Prosalyrik, *Croquis parisiens*, ein thematisch und stilistisch reifes Werk, das viele wesentlichen Motive von *A rebours* (1884) antizipiert.

Der melancholischste von Baudelaires Schülern ist der früh verstorbene Ephraïm Mikhaël. Er hat den dekadenten Ennui des Meisters mit den üblichen Begleiterscheinungen, aber ohne die Kraft zur Revolte. Barre definiert ihn: *Energie brisée, lassitude et spleen, d'un mot anémie morale, traversée par des éclairs de mysticisme sensuel ou idéaliste.*[2]) In seinen Versgedichten ist er als altmodisch zu bezeichnen, da das Formale bei ihm noch parnassischer ist als in den *Fleurs du mal. La pleine santé de la forme contraste ici avec la neurasthénie de l'idée.*[3]) Die Prosagedichte sind zwischen 1885 und 1890 entstanden und in der Gesamtausgabe des Dichters unter den Titeln *Poèmes en prose* und *Fragments de prose* (von den letzteren sind nicht alle Prosagedichte) zusammengestellt. Sie sind nicht viel origineller als die Versgedichte. Durch kleine Begebenheiten und symbolische Gestalten werden dekadente Gedanken und Stimmungen, etwa die Qual der romantischen Einsamkeit, zum Ausdruck gebracht; *Solitaire* z. B. ist eine lang ausgesponnene Variation über das als Motto verwandte Baudelairische Thema *Any where out of the world*; mit dem wirkungsvoll kondensierten Prosagedicht Baudelaires freilich kann sich das Stück des Schülers nicht messen. Interessanter sind zwei kleine Stücke aus dem letzten Jahr des Dichters, *De la plate-forme du tramway...* und *Au coin du boulevard...*, wo eine realistisch gesehene und wiedergegebene Wirklichkeit am Schluß zu einem symbolistisch-mystischen Erlebnis wird. Der Stil Mikhaëls unterscheidet sich von dem Baudelaires dadurch, daß er nicht die Nervosität, die plötzlichen Aufwallungen kennt, die den glatten Spiegel der *Petits poèmes en prose* oft zerbrechen; er ist immer eben und harmoniert durch diese Monotonie mit der dadurch ausgedrückten Grundstimmung einer wollüstig weichen Resignation.

Auch Marcel Proust, der Romancier der *Recherche du temps perdu*, hat sich in seiner Jugend einmal in Prosalyrik versucht. Sind die paar Versgedichte, in denen er berühmte Maler und Musiker der Vergangenheit feiert, in Anlehnung an Baudelaires *Phares* entstanden, so wurde er zu seinen Prosagedichten durch die *Petits poèmes en prose*

[1]) Nr. v. 6. Jan. S. L. Deffoux et P. Dufay, *Anthologie du pastiche*, Paris, Crès, 1926, 1. Bd., S. 162 u. 188.
[2]) *Le symbolisme*, S. 248.
[3]) Ebd., S. 248.

angeregt. Zu dem dicken Strauß von Prosagedichten Baudelairischer Epigonen hat Proust wohl die zartesten, blassesten und vergänglichsten Blumen beigesteuert: die dreißig Prosagedichte, die er etwa zwischen 1892 und 1895 verfaßt und unter dem Sammeltitel *Les regrets, rêveries couleur du temps* in seinem ersten Buch *Les plaisirs et les jours* 1896 veröffentlicht hat. Die Themen sind melancholische Landschaften, besonders Abend- und Nachtstimmungen (Beispiel *Sonate clair de lune*), melancholische Betrachtungen über das Leben, besonders über Liebeserlebnisse, melancholische Erinnerungen. Sie drücken das Lebensgefühl eines weichen „Ästheten" aus, der seine zarten Träume vom Leben vor der Realität in die Dichtung rettet und schon in Erinnerungen lebt, fast bevor er etwas erlebt hat: man fühlt sich an die ersten Dichtungen Hofmannsthals erinnert. *L'ambition enivre plus que la gloire; le désir fleurit, la possession flétrit toutes choses; il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, encore que la vivre ce soit encore la rêver, mais moins mystérieusement et moins clairement à la fois, d'un rêve obscur et lourd, semblable au rêve épars dans la faible conscience des bêtes qui ruminent.*[1]) In dem Schwelgen in Erinnerungen kündigt sich bereits der Autor des menoirenartigen Romanwerkes an. Auch der Psychoanalytiker tritt schon auf den Plan: das Thema von *Rêve* ist ein erotischer Traum und seine Wirkung auf das Wachsein. Die Baudelaire-Schülerschaft zeigt sich nicht nur in der „müden Resignation, die langsam, Wort für Wort, Laut für Laut das Herz zerbricht", sondern auch in der Symbolisierung von Landschaften, beispielsweise in *Coucher de soleil intérieur*, sogar in der stilistischen Symbolisierung: folgender Satz *Jamais les levers de soleil, jamais les clairs de lune qui si souvent m'ont fait délirer jusqu'aux larmes, n'ont surpassé pour moi en attendrissement passionné ce vaste embrasement mélancolique qui, durant les promenades à la fin du jour, nuance alors autant de flots dans notre âme que le soleil quand il se couche en fait briller sur la mer*[2]) klingt verdächtig an die Baudelaire-Stelle an: *Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule.*[3]) Prousts Prosagedichte sind wichtig für die Erkenntnis seiner Entwicklung: sie sind schon von dem den Romancier kennzeichnenden Analytischen durchsetzt, so daß nicht immer ein eigentlicher lyrischer Rhythmus herauskommt; daß er als symbolistischer Lyriker debütiert hat, ist nicht unwesentlich, weil das lyrische Element in seinem Roman sehr stark ist.

Von Pierre Louÿs, der zu den Jüngsten in dem Kreis um Mallarmé gehört, ist ein Band Prosagedichte zu nennen, *Les chansons de Bilitis* (1894), der Fiktion nach Übersetzungen einer neuentdeckten griechischen Lyrikerin. Alle Gedichte bestehen aus je vier Strophen, und zwar in Prosa, wohl um den Eindruck der Übersetzung zu machen. Die Diktion ist einfach und anschaulich wie in der nachgeahmten

[1]) VI.
[2]) XXIII: *Coucher de soleil intérieur.*
[3]) *Le crépuscule du soir.*

griechischen Lyrik. Einige Motive sind Idyllen, die meisten sind idyllisch wirkende ungenierte Erotik. Wenn man einige wenige Gedichte, z. B. die romantisch anmutende *Hymne à la nuit*, ausnimmt, sind Ton und Stimmung der antiken erotischen Lyrik getroffen. Dennoch sind diese Gedichte „modern" zu nennen: der Ausdruck *érotisme à la fois mystique et matérialiste*, den R. de Gourmont anläßlich des Romans *Aphrodite* von Louÿs geprägt hat[1]), paßt ebenso gut auf die *Chansons*; sie können als ein antik gewandetes Seitenstück zu Verlaines *Amies* und *Femmes* gelten, und Thibaudet hat in einer humorvollen Charakterisierung des Kreises um Mallarmé[2]) Pierre Louÿs die Rolle eines „Renaissancekardinals" in der *chapelle littéraire* der *rue de Rome* zugewiesen. Die *Chansons* fallen übrigens durch ihre klassizistischen Stilelemente aus dem Zusammenhang mit den anderen Prosagedichten des Symbolismus heraus.

Die Produktion von Prosagedichten in Baudelaires „Genre" ist mit Mikhaël und Proust nicht zu Ende, was aber noch fehlt, ist so unbedeutend, daß es genügt, wenn ich die Namen der Autoren hierhersetze und hinsichtlich der Titel auf die Chronologie im Anhang verweise. Es handelt sich um folgende Autoren: Paul Verlaine, Emile Verhaeren, Jules Renard, Remy de Gourmont, Stuart Merrill, Laurent Tailhade und Gabriel de Lautrec.

11. Mallarmé

Stéphane Mallarmé ist unter den Symbolisten derjenige, der durch unermüdliche ästhetische Spekulation in der Gefolgschaft Poes und Baudelaires das Wesen der Dichtung und der dichterischen Formen zu erfassen sucht und sich bemüht dieses Wesentliche an seinen Gedichten in Erscheinung treten zu lassen. *La littérature ordinaire*, sagt sein Freund und Schüler Paul Valéry, *me semblait comparable à une arithmétique, c'est-à-dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l'exemple; celle qu'il concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver et de développer les formes du langage.*[3]) Bei einem so bewußten artistischen Schaffen kann keine spontane Dichtung wie etwa ein Stück der *Chants de Maldoror* entstehen; Mallarmé ist das genaue Gegenteil eines spontanen Dichters. Aber durch das bewußte Schaffen sind seine Gedichte zu beispielhaften Schöpfungen geworden, die, je später sie entstanden sind, um so deutlicher die Grundtendenzen seiner Lyrik in Erscheinung treten lassen, so wie die Züge eines ausreifenden alten Charakterkopfes immer mehr reiner Ausdruck des Geistigen werden.

Die Prosa, die den größten Teil seines Werkes bildet, ist stets lyrisch

[1]) *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1923[15], S. 183.

[2]) *Epilogue à la poésie de Stéphane Mallarmé*, in *La nouvelle revue française* v. Nov. 1926, S. 556.

[3]) *Fragments sur Mallarmé*, Paris, Davis, 1924, S. 31.

und vermittelt stets dichterische Erlebnisse, ob er einen verstorbenen Dichter feiert, ob er in der kurze Zeit von ihm geleiteten Modezeitschrift eine Toilette oder einen Blumenstrauß beschreibt oder ob er seine Theorien über die Dichtung formuliert; von diesen Prosastücken soll hier jedoch nicht gehandelt werden, sondern ausschließlich von denen, die als reine Lyrik zu bezeichnen sind. Die Entstehungszeit der letzteren umfaßt genau das letzte Drittel des Jahrhunderts, d. h. die Zeit vom Tode Baudelaires bis zum Ausscheiden der ersten Generation der Symbolisten. Mallarmés Prosagedichte bedeuten die Verwirklichung dessen, was diese Generation schaffen wollte und was allenfalls noch Cros, auf seine Weise, verwirklicht hat. In Mallarmés Prosalyrik lassen sich wie in seinen Versgedichten zwei Perioden thematisch und stilistisch unterscheiden. Da ich die Versgedichte schon in einer früheren Arbeit[1]) untersucht habe, und da die Entwicklung der Prosalyrik der der Verslyrik ungefähr parallel läuft, können verschiedene Probleme kürzer behandelt werden. Veröffentlicht wurden die Prosagedichte gelegentlich in Zeitschriften und später in Sammelbänden seiner Werke: in *Pages* 1891, *Vers et prose* 1893 und *Divagations* 1897; die erste Fassung des *Coup de dés* erschien nur in einer Zeitschrift (*Cosmopolis*) 1897; folgende Prosagedichte erschienen posthum: die endgültige Fassung des *Coup de dés* 1914, *Igitur* 1925.

In thematischer Hinsicht schließen sich die Prosagedichte der ersten Periode an die *Petits poèmes en prose* an, ebenso wie die Versgedichte der gleichen Zeit fast als Anhang zu den *Fleurs du mal* erscheinen: der junge Mallarmé kondensiert Baudelairische Themen. *Le phénomène futur*, *Plainte d'automne* und *Frisson d'hiver*, vor allem das zweite, sind wahre Bouquets von Motiven des dekadenten Ennui, an denen des Esseintes sich immer wieder berauschen kann[2]). In *La pipe* findet sich das echt Baudelairische Motiv der Hervorrufung von Erinnerungen durch Geruchsempfindungen. In *Autrefois, en marge d'un Baudelaire* versucht der Dichter die ganze Baudelairische Gefühlswelt in eine symbolistische Landschaft hineinzuzaubern. *Pauvre enfant pâle* ist eine Verwirklichung des kondensierten Romans, von dem Huysmans in seiner bereits zitierten Thorie des *poème en prose* schwärmt. Man darf zusammenfassend sagen, daß der junge Mallarmé sich bemüht das Thematische der *petits poèmes*, vor allem den Ennui, noch „besser" als Baudelaire selbst herauszuarbeiten.

Le démon de l'analogie fällt aus dem Rahmen der besprochenen Gedichte heraus. Der Dichter beschreibt „sinnlose" halluzinatorische Vorstellungen, von denen er sich trotz oder gerade wegen seiner verzweifelten Anstrengungen nicht befreien kann: ein Dokument für den Psychologen und Pyschoanalytiker. Das Thema ist das gleiche wie in den exzentrischsten Dichtungen des Unbewußten von Lautréamont und Rimbaud, die Gestaltung ist aber nicht symbolistisch, sondern in

[1]) *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*, Marburg, Elwert, 1926.

[2]) *A rebours*, S. 263f.

gewissem Sinnne noch „parnassisch". Hätte er den *Démon de l'analogie* in dem Stil seines *Après-midi d'un faune* geschrieben, so würde er seine Erlebnisse dem Leser durch *allusions* suggerieren, der Stil des „entfesselten Unbewußten" dagegen hätte ein psychologisches Stenogramm der Bewußtseinsvorgänge verlangt. Die gewählte Art der Gestaltung ist insofern als parnassisch zu bezeichnen, als das Erlebnis nicht als subjektive Stimmung dem Leser suggeriert, sondern als Objekt psychologisch analysiert und dargestellt wird. Das geschieht gleichsam mit der Zeitlupe, so daß dem beobachtenden Blick keine noch so unmerkliche Einzelheit entgeht, und das Erlebnis wird so klar dargestellt, daß ein Kommentar[1]) fast überflüssig ist. Das distanzierende analytische Verfahren ermöglicht nicht nur das Was, wie bei Lautréamont und Rimbaud, sondern auch das Wie und die das Erlebnis begleitenden Umstände in allen Schattierungen wiederzugeben.

An den Beginn der zweiten Periode sind die Prosafragmente zu setzen, die erst vor kurzem (1925) unter dem Titel *Igitur ou la folie d'Elbehnon* veröffentlicht wurden. Sie sind um 1870 in einem Zeitraum von mehreren Jahren entstanden[2]) und nehmen in stilistischer Hinsicht eine Mittelstellung zwischen den ersten und den späteren Prosagedichten ein. C. Mendès erzählt, daß Mallarmé in Avignon ihm und Villiers de l'Isle-Adam eine Dichtung *Igitur d'Elbenone*(!), *un assez long conte d'Allemagne, une sorte de légende Rhénane*[3]), vorgelesen habe, die ihn sehr enttäuschte, weil er sie nicht verstand. *Igitur* ist gewiß nicht leicht zu verstehen, und die soeben zitierte Charakteristik ist zudem völlig falsch; die einzige „Szenerie", von der die Rede sein kann, ist das übrigens in keiner Weise beschriebene Zimmer des Dichters, eine „Erzählung" ist das Werk, obwohl Mallarmé es selbst so nennt, durchaus nicht, es ist eine lose Folge von lyrisch-philosophischen Erlebnissen, die eine gewisse logische Entwicklung aufweisen. Von einigen Teilen sind verschiedene Fassungen vorhanden, so daß es möglich ist den Entstehungsprozeß des Werkes zu verfolgen.

Das Thema von *Igitur* ist wie das vieler Gedichte Mallarmés eine abendliche oder nächtliche Einsamkeit in einem Zimmer, worin für den Dichter alles, Licht, Schatten und Möbel, symbolisch belebt ist[4]): *Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement ‚spirituelle'* ..., wie es in Baudelaires *Chambre double*, einem Opium-Gedicht, heißt. Konkretes und Abstraktes gehen hier ineinander über, alles wird dynamisch, in Bewegung erlebt oder ist mit latentem Leben erfüllt. Gefühle des Aufhörens der Zeit, des Untertauchens in

---

[1]) *Le démon de l'analogie* ist seiner Absonderlichkeit wegen mehrmals interpretiert worden: von A. Barre in *Le symbolisme*, S. 202f., von A. Thibaudet in *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Nouvelle revue française, 1912[1], S. 142ff. (1926[2], S. 184ff.), von E. R. Curtius in der *Lit. Welt* v. 16. 4. 26.

[2]) S. E. Bonniot, Vorwort zu *Igitur*, Paris, Nouvelle revue française, S. 11 u. 16.

[3]) *Rapport ... sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, S. 137.

[4]) S. Paul Claudel, *La catastrophe d'Igitur*, in: *La nouvelle revue française* v. Nov. 1926, S. 532—34.

eine Ewigkeit erinnern wiederum an *La chambre double*, wo der Dichter versichert: *Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!* Der Dichter hat zuweilen das Gefühl dem eigenen absoluten Ich gegenüberzustehen. Die Unterlage für das symbolistische Philosophieren sind (mehr oder weniger) halluzinatorische Erlebnisse, worauf einige Stellen deutlich hinweisen[1]). Die halluzinatorisch, oft synästhetisch gegebenen Erlebnisse sind aber nur der Rohstoff, der durch Wendung ins symbolisch-Philosophische vergeistigt wird. Man braucht nur die vier Fassungen des zweiten Stückes miteinander zu vergleichen um zu sehen, wie der Dichter bestrebt ist die sinnlichen Erlebnisse immer mehr ins rein Geistige aufzulösen ohne das ursprünglich Gegebene ganz zu verwischen. Ist der *Démon de l'analogie* eine objektive Analyse, so wird *Igitur* subjektiv suggestiv gestaltet, und zwar mit einer solchen Fülle von Nuancen, daß sie schlechthin nicht mehr analysierbar sind. Den stärksten Eindruck von den verschiedenen Teilen der Dichtung macht *Vie d'Igitur*, worin der Dichter die Summe seiner Existenz zieht. Es ist eine Übersetzung der parnassischen Verse über das Spiegelsymbol (in *Hérodiade*) in symbolistische Prosa. Hier findet sich folgende halluzinatorisch-philosophische Version des Ennui: *Le passé compris de sa race qui pèse sur lui en la sensation de fini, l'heure de la pendule précipitant cet ennui en temps lourd, étouffant, et son attente de l'accomplissement du futur, forment du temps pur, ou* (*ou* ist das von Mallarmé gern verwandte identifizierende *sive*) *de l'ennui, rendu instable par la maladie d'idéalité...*[2]) Nach dieser Formulierung ist der Ennui das Gefühl der auf dem Dichter lastenden Vergangenheit seiner Rasse (fin de siècle-Stimmung), diese Vergangenheit wird ihm als ewige Gegenwart von der Uhr zugemessen, und dann wird der Ennui noch durch die Erwartung der Zukunft verstärkt, die den Sinn der Vergangenheit der Rasse zu erfüllen hat. — Um den Eindruck von *Igitur* zusammenzufassen: der Dichter lebt in einer geisterhaften, vergeistigten Realität, einer selbstgeschaffenen Welt des Traumes und der „Ideen", wofür man am besten die Bezeichnung romantisch-christlicher Platonismus[3]) wählt. Die Voraussetzung für die Entstehung einer solchen Dichtung oder etwa des sogleich zu besprechenden *Nénuphar blanc* ist ein Leben in absoluter Einsamkeit[4]), deren Gefühl den Dichter auch in menschlicher Umgebung nie verläßt und für die ich den Terminus „romantischer Solipsismus" geeignet finde[5]); es ist

[1]) S. 40 u. 44.
[2]) S. 54.
[3]) S. *Igitur*, S. 62.
[4]) S. Brief v. 7. 12. 1865 in *La revue universelle* v. 1. 11. 1923, S. 298.
[5]) Das in Versen verfaßte Stück der *Hérodiade*, das in der ersten Periode Mallarmés entstanden ist und unter dem Titel *Ouverture ancienne d'Hérodiade* in der *Nouvelle revue française* v. Nov. 1926 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, hat in der Gesamtstimmung und in den Motiven auffallende Ähnlichkeiten mit *Igitur*. In beiden Dichtungen herrscht dieselbe schicksalsschwere Stimmung von solipsistischer Einsamkeit; Turm und Zimmer von *Ouverture* sind, von dem historisch-legendarischen Anstrich abgesehen, mit dem Zimmer von *Igitur* identisch; Bassin und Spiegel sind vertauschbar usw.

jene asketische Einsamkeit, die für jeden, der nach dem Absoluten strebt, sei es das Absolute der Religion oder das Absolute der Kunst, Schicksal ist. Um A. Marichalar das Wort zu geben: *Igitur es un Hamlet esquizoide, inactual, impersonal, que se abisma en el misterio, que se complace en la penumbra, y quiere reintegrarse a su propia sombra, victima de sa «divagation raisonneuse» que señalaba Laforgue en Mallarmé... Igitur simboliza, a nuestro juicio, el triunfo de su anhelo poético: la afirmación de su personalidad lírica venciendo definitivamente al tiempo y al destino. Igitur no es vencido quizá porque tampoco tira los dados.*[1])

Von der zweiten Periode gilt, daß Mallarmé für das eine Thema des Wesens und Schaffens des Dichters selbst immer neue Symbole findet: das Thema von *La déclaration foraine* ist eine Symbolisierung des Dichters und seiner Muse vor Publikum und Kritiker; *Conflit* handelt von der sozialen Stellung und dem sozialen Fühlen des Dichters; das in übermütigster Laune verfaßte Stück *L'ecclésiastique* symbolisiert in der Gestalt eines Geistlichen, den Frühlingsgefühle zu wenig würdevollen Kapriolen verleiten, wiederum den geistigen Menschen, den Dichter; in *La gloire* feiert die Natur, ein herbstlicher Wald, den einsamen Dichter; und das Thema von *Le nénuphar blanc* ist die Scheu des einsam träumenden Dichters vor der Realität, die seinen Traum nur entweihen würde. *Un spectacle interrompu* und das unbedeutende Stück *Réminiscence* sind hors-d'oeuvre. In die zweite Periode fällt auch die Prosaübersetzung der Gedichte von Poe. Ein Vergleich zwischen der Baudelairischen und der Mallarméschen Übersetzung des *Raven* — auch die Baudelaires ist in Prosa verfaßt — zeigt, daß Mallarmé einfach den Text seines Meisters zugrunde gelegt und nach seinem eigenen sprachlichen und rhythmischen Empfinden „verbessert" hat.

Das wichtigste der soeben genannten Gedichte ist *Le nénuphar blanc*[2]). Es ist eine Variation des Hauptthemas der Mallarméschen Lyrik, des Gegensatzes von Idee und Wirklichkeit. Das gestaltete Erlebnis ist kurz folgendes: der Dichter rudert zu dem Landgut der unbekannten Freundin einer Freundin um sie zu besuchen; er malt sich in seinem Boot träumend den geplanten Besuch aus und kann sich nicht entschließen seinen Vorsatz auszuführen, weil die Verwirklichung des Geträumten nur dessen Zauber zerstören würde. Es ist dasselbe Thema, das im *Après-midi d'un faune* und im *Coup de dés* variiert wird: aus dem gleichen Grund läßt der Dichter seinen Faun nur phantasieren und nichts Reales erleben, und eben deshalb unterläßt der *maître* im *Coup de dés* den entscheidenden Würfelwurf. Denn jede Idee wird durch ihre Realisierung befleckt oder zerstört, weil sie dann in irgend eine „Materie" eingehen muß: der Traum oder die Idee ist für den idealistischen Dichter „das Absolute", oder *le nécessaire*, wie es

[1]) Antonio Marichalar, *Igitur*, *Revista de Occidente* v. Dez. 1925, S. 387f.

[2]) Eine vorzügliche Interpretation dieser Dichtung findet sich bei Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, étude littéraire, Paris, Nouvelle revue française, 1912[1], S. 102f. (1926[2], S. 137f.).

in *Igitur* heißt, die „Materie" dagegen, die er *le hasard* nennt, ist der Feind des Absoluten. Zum „Materiellen" gehört aber auch das Wort, das für den Dichter der gegebene Stoff für die Verwirklichung seiner Idee ist: keine noch so energische Anstrengung des Schaffenden kann den *hasard* besiegen, der Stoff wird die ihm anvertraute Idee stets verraten. So kommt der Dichter dahin, ebenso wie er im *Nénuphar* den geplanten Besuch lieber nicht ausführt, jeder noch so vollkommenen dichterischen Gestaltung den gänzlichen Verzicht darauf vorzuziehen oder wenigstens, da er als Dichter das Dichten nicht lassen kann, die Nicht-Gestaltung prinzipiell als das Höhere anzuerkennen: *la page blanche*. Man versteht jetzt, warum die auf den ersten Blick befremdenden echt Mallarméschen Motive *l'absence, le silence, la page blanche, le vierge* identisch sind: *l'absence* ist das das Träumen begünstigende Fehlen eines realen Objektes, die durch keine Wirklichkeit vereitelte Gegenwart des Absoluten, *le silence* die Stille, die, durch die Realität keines Geräusches gestört, von musikalischem Träumen, vom Absoluten erfüllt ist, *la page blanche* der vollkommenste künstlerische Ausdruck des Träumens, des Absoluten, weil er durch die Realität keines niedergeschriebenen Wortes beeinträchtigt wird, und das alles ist *vierge*, d. h. das Absolute, reine Idee, nicht durch die Sünde der „Zeugung" befleckt, nicht in die niedrige „sündhafte" Materie eingegangen um reale Existenz zu werden. Diese Gedanken versteht man erst dann richtig, wenn man sie nicht als ästhetische Theorien, sondern als poetische Konzeptionen religiöser Herkunft, als Motive der dichterischen „Meditation" auffaßt. *Le tabac* (in den Mallarmé bei den *mardis de la rue de Rome* sich zu hüllen pflegte), *la songerie, la yole, la musique, ces quatre ailes du même génie consolateur, lui paraissaient, enveloppant à la même main et dans les mêmes lignes une absence de fleur et une fleur d'absence — le ‚Nénuphar Blanc' du poème — abolir sous leur bref passage ce qui demeure obscurément le scandale de tout idéaliste, — l'existence.*[1]) Man versteht jetzt auch, inwiefern der *Après-midi*, der *Nénuphar*, der *Coup de dés* und andere Dichtungen Variationen desselben Themas sind: es sind lauter Symbole der dichterischen Idee und ihrer Verwirklichung bezw. Nichtverwirklichung. Dieses Thema ist das Hauptmotiv des zur Kunstreligion und zum Kunstpriestertum gesteigerten *l'art pour l'art*-Gedankens: Baudelaire hat den seit dem Rationalismus vakanten Altar mit einem neuen Kultbild ausgestattet, indem er die Kunst zur Gottheit erhob, und für seinen Schüler Mallarmé dreht sich fast das ganze dichterische Schaffen der reifen Periode um diesen einen, Baudelairischen Gedanken der Göttlichkeit der Kunst. Die dichterische Intuition ist für ihn das Göttliche schlechthin, dessen Realisierung im Kunstwerk eigentlich unmöglich ist, da das Absolute nicht in die unheilige Relativität der Sprache eingehen kann ohne entheiligt und relativisiert zu werden. Nur ein Wunder kann das Göttliche in der niedrigen Materie des Wortes Gestalt werden lassen, das

[1]) Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 1912[1], S. 78 (1926[2], S. 108).

dichterische Schaffen ist ein Ringen um das Wunder dieser Transsubstantiation. Mallarmé erscheint so als ein Magier, der Zauberformeln baut, der durch die geheimnisvolle Kraft des Wortes etwas Göttliches beschwört und Erscheinung werden läßt; er steht als Priester romantischer Sendung am Altar der Kunst und spricht sakrale Formeln aus um das Absolute, das Göttliche der Kunst, den reinen Geist, – dennoch – in die Gestalt dieser Formeln, in die Gestalt der menschlichen Worte herabzurufen.

Ich pflichte Thibaudet bei, der *Le nénuphar blanc* für eine der besten Dichtungen Mallarmés erklärt[1]). Der Dichter schildert am Anfang sein glückseliges traumverlorenes Gleiten in seinem Boot und er gibt es thematisch, stilistisch und rhythmisch so zart und suggestiv zugleich wieder, daß man begreift, daß er seinen Traum dessen schönster Erfüllung vorzieht. *J'avais beaucoup ramé*, beginnt das Gedicht, *d'un grand geste net assoupi, les yeux au dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'immobilité paressait que frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine.*[2]) Das gleichmäßige Gleiten könnte nicht besser wiedergegeben werden als dadurch, daß es als *immobilité* bezeichnet wird. Das leise Geräusch des Wassers an dem hindurchfahrenden Boot wird dem Dichter zu der Musik, die sein Träumen wiegt, und zugleich zu dem Element, das sein Boot trägt: eine echt traumhafte Identifizierung. Die schönste Stelle des Gedichtes ist der vorletzte Satz: *Conseille, ô mon rêve, que faire? — Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec: tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.*[3]) Es erübrigt sich fast darauf hinzuweisen, daß in dem Symbol der (übrigens gar nicht existierenden) Seerose die charakteristischen Motive der *solitude*, des *rêve*, der *page blanche*, der *absence*, des *silence* und des *vierge* thematisch und stilistisch miteinander verschmolzen sind. Die Seligkeit des Dichters, der seinen Traum unbefleckt und wie eine gestohlene Kostbarkeit heimträgt, könnte nicht bezaubernder und zarter ausgedrückt sein.

Das letzte Prosagedicht Mallarmées ist *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Es ist in den 90er Jahren entstanden und leitet in formaler Hinsicht eine dritte jäh beendete Periode seines Schaffens ein. Das romantische Motiv des Strebens nach dem Ideal ist für Mallarmé immer ausschließlicher zu dem einen Thema des Strebens nach Rea-

[1]) Ebd., 1912[1], S. 48 (1926[2], S. 72).
[2]) *Divagations*, S. 35.
[3]) Ebd., S. 39.

lisierung der dichterischen Idee im Kunstwerk geworden. Dieses Thema wird im *Coup de dés* unwillkürlich mit Hilfe des christlichen Bildes von dem zwischen Himmel und Hölle gestellten Menschen gestaltet, und zwar mit der Variante[1]), daß der Sternenhimmel als Ort des Absoluten und das stürmische Meer als Symbol des Abgrunds erscheinen (*La mer dont mieux vaudrait se taire que l'inscrire dans une parenthèse si, avec, n'y entre le firmament...*[2]). Dazu kommen noch andere Motive, das des Schiffbruchs, das auch in dem Sonett *A la nue accablante tu* verwendet ist, das des Würfelwurfs, das schon in *Igitur* eine Rolle spielt, usw. Das Thematische des *Coup de dés* wird von Thibaudet[3]) so vorzüglich erklärt, daß es genügt auf ihn zu verweisen. Nur folgender Gedanke sei hier noch ausgesprochen: *Un coup de dés* gehört zu den Themen der Tagseite der Romantik, die in der zweiten Periode, im Gegensatz zur ersten, die Themen der Nachtseite überwiegen. Sind Sünde und *Néant*, d. h. der „Abgrund", Themen des jungen Mallarmé, so sehnt sich der Mallarmé der Reife nach demselben Blau (dem Blau der Romantik), das er in dem frühen Gedicht *L'azur* mit Baudelairischer Geste haßt und flieht. Aber das Blau ist für ihn schließlich nur eine Maske der Nacht (Goethe definiert es als „ein reizendes Nichts"): es will zu der hinter ihm liegenden Nacht verführen. Ob sich der Dichter nach dem „blauen Himmel" oder nach der „roten Hölle" sehnt, ist in einem höheren Sinne gleichgültig: er gelangt auf beiden Wegen in den identischen Abgrund des „Nichts", als dessen Masken das keusche Blau und das erotische Rot empfunden werden. (Jean Paul nennt den Nachthimmel einmal den „blauen glimmenden Abgrund"); denn das Nichts, und zwar das metaphysische Nichts Schopenhauers, ist das einzige echte Dogma für die Dichter des romantischen, d. h. atheistischen Jahrhunderts. *...je songe à la phrase d'Amiel: «Le Néant qui s'aperçoit c'est la pensée pure.» Qui sait si la fin suprême de la Poésie pure* (aktuelles von Baudelaire stammendes Modewort zur Bezeichnung der Dichtung Mallarmés und Valérys) *n'est pas, effort désespéré vers l'absolu, l'expression du Néant dans lequel tout finit par se dissoudre.*[4])

Mallarmés Prosagedichte bedeuten in formaler Hinsicht eine Vollendung der von dem Symbolismus angestrebten Musikalität der Lyrik. In einer bereits genannten Arbeit habe ich nachzuweisen versucht, daß die „suggestive Methode", die in den Versgedichten der zweiten Periode zur Anwendung kommt, „musikalischer" Inspiration ist. Da die gleichzeitige Prosalyrik im selben Sinn „suggestiv" ist, mag es genügen auf meine früheren Ausführungen zu verweisen. Der Unterschied zwischen den Prosagedichten der ersten Periode und denen der zweiten ist sehr groß. Die Sprache der ersten Prosagedichte ist noch Baudelairisch: Thibaudet nennt sie *encore charnue, arrondie,*

[1]) Übrigens findet sich gerade diese Variante in den alten Marienliedern von der *Stella maris*.

[2]) *Divagations*, S. 332.

[3]) 1912[1], S. 338—53 (1926[2], S. 417—34).

[4]) René Delbeke in der Zs. *Vient de paraître* v. Jan. 1926, S. 10.

oratoire[1]). Sie ist deklamierbar, getragener Gesang, melodiös. In *Igitur* hat die Sprache bereits viel von ihrem „Fleisch" verloren, sie ist abstrakter geworden, hat aber noch das Getragene. Bonniot charakterisiert sie folgendermaßen: *. . . une prose très-serrée, avec un parti-pris qui semble avoir été celui de l'auteur à cette époque, de recherche de mots en écho, favorisant un retour de la pensée sur elle-même, et donnant une impression de ‚calfeutrage' . . .*[2]) In den Gedichten, die sich in *Divagations* um den *Nénuphar* gruppieren, hat die symbolistische Abstraktion weitere Fortschritte gemacht, das Deklamatorische ist verschwunden: Mallarmé ist bekanntlich der Feind der romantischen Rhetorik. Das Vortragsmäßige hat einem neuen Rhythmus Platz gemacht.

Der Rhythmus gehört zum Wesentlichen der zweiten Periode. Vers- und Prosalyrik unterscheiden sich jetzt einfach dadurch, daß der Rhythmus der Verslyrik, wie Mallarmé wiederholt selbst in *Divagations* sagt, ausschließlich durch Vers- und Strophenformen, der der Prosalyrik dagegen vor allem durch die Syntax gegeben ist; als sekundäre Ausdrucksmittel kommen in der Prosa die Interpunktion und der größere oder kleinere Zwischenraum zwischen den Abschnitten dazu. Mallarmé selbst empfindet seine Prosa als latente Verse[3]). Da die Syntax das wichtigste Mittel zur Gestaltung des Prosarhythmus ist, studiert Mallarmé ihre Möglichkeiten mit entsagungsvoller Hingebung. Pierre Lièvre[4]) sieht in dem Verfasser der *Divagations* einen der bedeutendsten Erneuerer der französischen Syntax. Das ist hinsichtlich seiner Prosa vielleicht richtig, freilich nicht im Sinne der behaupteten klassizistischen Erneuerung. Mallarmé kennt keine statische Proportionierung der Satzteile, sondern eine musikalisch-dynamische Syntax, die er durch Eigenmächtigkeiten in der Wortstellung und eine höchstens von Proust überbotene Ausdehnung der Perioden zugunsten einer unklassischen Bewegtheit und Beweglichkeit auflockert und schmeidigt. Mit der Vermeidung oder Vergeistigung der Realität im Thematischen geht eine Verfeinerung des Stilistischen, besonders in der Wortwahl, Hand in Hand, wodurch aus den Sätzen zarte Gebilde werden, denen keine materielle Schwere mehr anzuhaften scheint. In seiner Verslyrik, zumal in den letzten Gedichten, wird die Syntax durch eine fast anarchische Freiheit der Wortstellung, die das Französische schließlich nicht mehr verträgt, illusorisch; aber hier darf die Syntax zur Not in die Brüche gehen, da der Rhythmus, wie gesagt, mit anderen Mitteln ausgedrückt wird. In der Prosa dagegen bleibt sie trotz äußerster Elastizität, Spannung und Weiträumigkeit in Kraft, weil sie den Rhythmus fast allein zu geben hat.

Thibaudet hat die Besonderheiten des Mallarméschen Prosastils

---

[1]) 1912[1], S. 341 (1926[2], S. 420).

[2]) *Igitur*, Einl., S. 16ff.

[3]) *Divagations*, S. 267, 236-37, *La musique et les lettres*, S. 33-34 u. *Enquête sur l'évolution littéraire*, *Echo de Paris* v. 14. 3. 1891, zitiert in Bever et Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, 2. Bd., S. 364f.

[4]) *L'évolution de la langue et du style*, in Montfort, *Vingt-cinq ans de littérature française*, Paris, Librairie de France, 1925, 1. Bd., S. 353—73.

in einem eigenen Kapitel so gründlich und feinfühlig behandelt, daß sich kaum etwas hinzufügen läßt. Hier sei nur auf zwei nicht besprochene häufige Eigentümlichkeiten hingewiesen. Die erste ist die absichtliche Assymetrie in der Koordination. Ein Beispiel[1]): *...les couchers du soleil familiers à la saison et beaux.*[2]) Durch die ungleiche Länge der beiden Attribute entsteht ein schwankender Rhythmus. Die andere Eigentümlichkeit ist die Einschiebung nicht erwarteter Wörter vor ein anderes, das erwartet wird: ein Beispiel aus dem *Coup de dés*, das zugleich als Probe für das typographische Bild dieser Dichtung dienen mag (siehe Beispiel Seite 90/91). Zwischen *peut-être* und *une constellation* ist ein langer Einschub, dasselbe Stilmittel ist im kleinen zwischen *vers* und *le Septentrion aussi Nord* angewandt. Diese Eigentümlichkeit erinnert an gewisse Verse Hugos, die, wie A. Franz nachgewiesen hat, den Zweck haben einen starken Vers vorzubereiten und ein Crescendo zu bewirken. Die Absicht ist bei Mallarmé die gleiche, der Unterschied bestebt nur in der Qualität der eingeschobenen Worte: bei Hugo sind es meist billige Nichtigkeiten, bei Mallarmé dagegen ist kein Wort bloßes rhetorisches Füllsel.

Was ist nun das Rhythmische in Mallarmés Prosastil? Einige Beispiele sollen es zeigen. *De plénières, vraies, appréciations, furent, en tête, publiées, par les feuilles à qui Villiers avait apporté sa difficile collaboration.*[3]) Dieser Satz ist der Ausdruck eines Denkens, das gleichsam nervös herumflattert und nach dem letzten Komma in ein ruhiges Schweben übergeht. Dieser Rhythmus wird hauptsächlich durch die Interpunktion sichtbar gemacht. L. Spitzer stellt in Anlehnung an Thibaudet fest: Mallarmé drücke durch die Interpunktion „«*moments de pensées*», Etappen des Denkens aus: der Gedankenablauf wird widergespiegelt."[4]) Der Dichter hat die Interpunktion sehr wichtig genommen und sich ein von den geltenden Regeln abweichendes System erarbeitet. So sparsam er mit den Satzzeichen in seiner Verslyrik ist (die letzten Gedichte sind überhaupt interpunktionslos), so verschwenderisch ist er damit in seiner Prosa. In seinen Theorien hat er sich darüber ironisch geäußert[5]). Es erübrigt sich die Grundsätze der Mallarméschen Interpunktion auseinanderzusetzen, weil ihr Thibaudet ein ausgezeichnetes Kapitel widmet. Mallarmés Rhythmus ist immer überraschend: er wird oft gebrochen und aufgehalten, ist bald beschleunigt, bald verlangsamt, bald ruhig gleitend, bald hastig flatternd, Interjektionen, brüske Wendungen, nervöse Sforzati (die häufigen Einsilbler, besonders das beliebte *oui*), die schon besprochenen bremsenden Einschübe: man hat den Eindruck des Fliegens, Schwebens und Flatterns. Es ist bezeichnend, daß Mallarmé zur Charak-

[1]) Die im folgenden angeführten Beispiele sind der Prosa Mallarmés ohne Rücksicht darauf entnommen, ob sie in Prosagedichten oder sonstiger Prosa stehen: in stilistischer Hinsicht besteht kein Unterschied.

[2]) *Divagations*, S. 263.

[3]) *Villiers de l'Isle-Adam*, S. 27.

[4]) Leo Spitzer, *Zu Charles Péguy's Stil*, in: *Vom Geiste neuer Literaturforschung, Festschrift für Oskar Walzel*, 1924, S. 173.

[5]) *Divagations*, S. 340, *La musique et les lettres*, S. 72.

terisierung seines Prosarhythmus gern das Bild des flatternden Flügels[1]) verwendet; er sagt einmal[2]), daß der Satzbau mit Hilfe von Nebensätzen und Inversionen ein Schweben imaginieren soll. Ein gutes Beispiel für die Dynamik seines Stils ist folgende Stelle: *Ce cri de pierre s'unifie vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière; mais enfin, quelque immobilité. J'attends que, chauve-souris éblouissante et comme l'éventement de la gravité, soudain, du site par une pointe d'aile autochtone, le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie heurte la ruine; s'en délivre, dans la voltige qu'il est, seul.*[3]) Der Teil bis zum ersten Komma suggeriert durch

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

seine ununterbrochene Länge das steile Emporstreben eines gotischen Turmes; der zweite Teil macht denselben Eindruck; nach dem Semikolon wird durch die zwei kurzen Satzteile ein Ruhepunkt im Aufwärtsstreben erreicht; der zweite Satz macht durch die vielen Satzzeichen den Eindruck des ängstlichen versuchenden Flatterns; nach dem letzten Semikolon erfolgt ein entschlossener und schneller Abflug und Aufschwung, und das durch ein Komma isolierte einsilbige letzte Wort drückt die Einsamkeit im unendlichen Raum aus. Diesen Eindruck machen die beiden Sätze nicht nur durch ihren Sinn, sondern fast allein durch ihren syntaktischen Bau und die Interpunktion; der Dichter versteht das inhaltlich Gegebene durch eine konforme stilistische Gestaltung zu verstärken.

Man darf vielleicht zwei Arten der Dynamik des Mallarméschen

[1]) Z. B. *Divagations*, S. 289.
[2]) Ebd., S. 289.
[3]) Ebd., S. 119f.

Prosastils unterscheiden: einmal ein Schweben und rhythmisches Flügelschlagen, das ein Gefühl des Unendlichkeitsraumes hervorruft, ohne daß der Raum irgendwie, etwa landschaftlich, vorstellbar würde. Dann gibt es noch einen leichten zierlichen Stil für kapriziös umherflatternde und fliehende Gedanken (Beispiel *L'ecclésiastique*), kleine virtuosenhafte stilistische *tours de force* wie folgende preziöse Periphrase des schwarzen Zylinderhuts: *...la si noire plate-forme égalitaire chue sur les calvities, qui y séjourne.*[1]) Das ist Rokokoornament; das Graziöse und Zierliche ist ein so wichtiges Element der Mallarméschen Lyrik, daß es den Stil wesentlich mitbedingt.

fusionne avec au delà

hors l'intérêt

quant à lui signalé

en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

Mallarmé hat den Rhythmus seiner Prosa selbst als musikalisch empfunden. In *La musique et les lettres* wird einmal aufgezählt, was der Dichter alles von der Musik übernehmen soll: *Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicieuse à finir, ce raccourci, ce trait — l'appareil; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe.*[2]) *Chocs, glissements, trajectoires* sind fast die gleichen Wendungen, wie sie vorhin zur Charakterisierung des Mallarméschen Rhythmus gebraucht wurden.

Das Raumgefühl ist am stärksten in der letzten Dichtung Mallarmés, dem *Coup de dés*[3]). Das viele weiß bleibende Papier soll die

[1]) *Divagations*, S. 357.
[2]) *La musique et les lettres*, S. 50.
[3]) Der Interpretation liegt nicht die erste Fassung (*Cosmopolis* v. Mai 1897), sondern die zweite und endgültige (Nouvelle revue française, 1914) zugrunde.

„Stille" imaginieren, aus der das Gedicht wie Musik heraustritt und in die hinein es wieder verstummt[1]). Hier hat der Dichter den größten Reichtum an Rhythmen entfaltet: ein stürmisches Meer, das Schweben, Umherflattern und Fallen einer Feder, eine glatte Wasserfläche usw. werden durch den Rhythmus suggeriert, und auf der letzten Seite hebt ein hemmungsloses Emporfliegen an, das schließlich in ein ruhiges Gleiten und Schweben, das Schweben eines Sternbildes, übergeht.

Hinsichtlich der Bewertung des *Coup de dés* schließe ich mich dem Urteil Thibaudets an, der ihn als eine Art Schlußstein von Mallarmés Werk betrachtet. Diese Dichtung ist in formaler Hinsicht so wichtig, daß sie eingehend besprochen werden muß. Was daran zunächst auffällt, ist das verrückt anmutende typographische Bild[2]) (als Mallarmé Valéry die korrigierten Druckbogen der ersten Fassung gab, sagte er lächelnd: *Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence?*[3]): je eine linke und eine rechte Seite bilden zusammen eine Einheit, man muß also über die Falte in der Mitte hinweglesen; die Wörter sind in kleinen Gruppen über das Papier zerstreut, so daß der größte Teil der Fläche unbedruckt bleibt; die Typen sind in mehreren Größen und in zwei Richtungen, gerade und schräg, vertreten; Interpunktionszeichen gibt es nicht. Die letzte Besonderheit erklärt sich daraus, daß die Interpunktion durch die Gruppierung der Wörter ersetzt ist. Das Ganze ist ein einziger Satz, ein Ungeheuer von einem Satz.

Mit diesen Eigenmächtigkeiten will Mallarmé ein Äußerstes an Musikalität erreichen. Er will in seiner rein symbolistischen Periode, das muß hier wiederholt werden, eine in thematischer und formaler Hinsicht rein musikalische Lyrik schaffen. In thematischer Hinsicht sucht er das durch das „Suggestive" oder „Evokative" zu verwirklichen, durch das der letzte Rest von „Inhalt" oder plastischer Gegenständlichkeit in eine vage Räumlichkeit von Beziehungen, Kraftlinien und bewegten Bildern aufgelöst wird[4]). Diese äußerste Musikalität des Thematischen ist schon in den Versgedichten erreicht, so daß der *Coup de dés* in dieser Hinsicht nichts Neues bringen kann. Dafür weist er eine „formale" Neuerung auf, die, entsprechend der Beseitigung der letzten Reste des plastischen Gegenständlichen im Thema, eine Beseitigung der letzten Reste von plastischer „Form" bedeutet. Der Symbolismus hat in seiner metrischen Lyrik durch die Schöpfung des *vers libre* eine besondere „musikalische" Ausdrucksmöglichkeit erreicht. Im *vers libre* verschwindet nämlich das Silben-

[1]) Daß das wirklich Mallarmés Erlebnis ist, geht aus mehreren Stellen der *Divagations* hervor. — In dieser Arbeit werden nicht Mallarmés Dichtungen an seinen Theorien gemessen, die hier nur insofern berücksichtigt werden, als sie geeignet sind die Dichtungen dem Verständnis zu erschließen. Der Wert der Theorien ist selbstverständlich erst an dem Werk zu ermessen und nicht umgekehrt.

[2]) Mallarmé kündigt in *Divagations*, S. 278f., ein Gedicht mit diesem typographischen Bild an.

[3]) Paul Valéry, *Controverse sur un poème de Mallarmé*, in: *Les marges* v. 15. 2. 1920, S. 70 u. Paul Valéry, *Fragments sur Mallarmé*, Paris, Davis, 1924, S. 20.

[4]) S. meine frühere Arbeit über Mallarmé.

zählen als letzter Rest des plastischen antikisierenden Verses um allein den Satzakzenten, d. h. dem germanischen, oder besser: gemeinabendländischen metrischen Prinzip, soweit dieses in der französischen Sprache überhaupt anwendbar ist, den Ausdruck des Rhythmus zu überlassen; damit hat die französische Lyrik dasselbe erreicht, was die deutsche seit Klopstock in den sogenannten „freien Rhythmen" besitzt. Zu der musikalischen Rhythmisierung des Verses kommt in der symbolistischen Lyrik eine ungewöhnlich reiche Verwendung der Klangfarben, die durch End-, Binnen-, Stabreime und Assonanzen, überhaupt durch alle Arten der Gleich- und Anklänge erzielt werden. Diese rhythmischen und klanglichen Neuerungen finden sich mit Ausnahme des *vers libre*, den er wenigstens theoretisch anerkennt, auch bei Mallarmé. Im *Coup de dés* nun versucht er eine Herübernahme von den der Musik eigenen Ausdrucksmitteln durch ein besonderes Druckbild. Das Typographische bedeutet in dem Fall des *Coup de dés* keine äußerliche technische Angelegenheit und ist auch keine „schmückende" Beigabe. Mallarmé geht bei der Entstehung des *Coup de dés* von den visuellen Symbolen der *page blanche* und der darauf erscheinenden schwarzen Wortgruppen aus, er erlebt, wie sich auf dem Nichts der weißen Seite, diesem Nichts zum Trotz, eine dichterische Schöpfung verwirklicht, das Thema der Dichtung ist also der Akt der dichterischen Schöpfung selbst. Die Frage des Technischen ist somit hier wie in jedem Gedicht eine Frage der inneren Notwendigkeiten der Gestaltung. Dadurch nun, daß in dem *Coup de dés* zur Gestaltung der dichterischen Intuition ein Ausdrucksmittel mehr als in den anderen Gedichten verwandt wird, erhält er selbstverständlich kein Plus an Wert, er wird dadurch lediglich etwas anderes. Wenn jetzt gezeigt werden soll, inwiefern die typographischen und sonstigen Besonderheiten „musikalischer" Natur sind, können natürlich nur die Grundgedanken des Dichters skizziert werden[1]).

Der Rhythmus wird besonders stark verdeutlicht. Die Wortgruppe, die als gedanklich-rhythmische Einheit empfunden wird, steht für sich allein in einer Zeile. Das Nachklingen und die Pause sowie die Zusammengehörigkeit oder Nicht-Zusammengehörigkeit der Gruppen werden durch den entsprechend kleinen oder großen Zwischenraum zwischen den Zeilen ausgedrückt.

In klanglicher Hinsicht finden sich keine Neuerungen, nur folgende Besonderheit: an Stelle der bei Mallarmé sonst beliebten Gleichklänge finden sich möglichst unaufdringliche Anklänge.

Neu ist der Ausdruck der Tonstärke. Ebenso wie auf Plakaten und nach dem gleichen psychologischen Prinzip werden verschieden große Lettern verwendet. Eine Stelle in *La musique et les lettres*[2]) zeigt, daß Mallarmé damit bewußt den Druck der Zeitungsreklame nachahmt.

---

[1]) Es ist unmöglich hier eine so eingehende Analyse der Dichtung zu geben, daß darauf eine ästhetische Wertung gegründet werden kann; die Darstellung einer solchen Analyse des komplizierten Werkes würde den Umfang einer größeren Abhandlung erfordern.

[2]) S. 72f.

Der interessanteste Wechsel von verschieden großen Lettern findet sich auf der neunten Seite.

Auch etwas der Tonhöhe oder Tontiefe Ähnliches scheint durch den Druck angedeutet zu werden. Die Wortgruppen sind nicht kolonnenartig untereinandergereiht, sondern bald genau untereinander, bald nach rechts bald nach links ausrückend unter die jeweils vorausgehenden Gruppen gesetzt.

Durch die verschieden großen Typen ist auch eine Unterscheidung von Haupt- und Nebenthema möglich. Das Hauptthema, der kurze Satz des Titels, ist in kleine Bruchstücke zerlegt, die über die ganze Dichtung zerstreut und jedesmal in den größten Lettern gedruckt sind. Der Raum zwischen den Teilen des Hauptthemas ist genau abgestuften Nebenthemen zugeteilt. Mallarmé hat in allen Gedichten der zweiten Periode der Rangordnung nach abgestufte Themen ohne die Abstufung durch den Druck kenntlich zu machen. Die Kenntlichmachung geschieht im *Coup de dés* so klar, daß der Dichter in der Ausgestaltung seiner Themen mehr Freiheit hat, weil er keine Verwirrung der Rangordnung befürchten muß.

Schließlich vermag Mallarmé etwas der Instrumentalfarbe Entsprechendes auszudrücken. Dazu verwendet er wiederum die verschieden großen Lettern und fügt als zweites Merkmal ihre Richtung hinzu. Das großgedruckte Hauptthema wirkt wie von Blechinstrumenten, die Nebenthemen ersten Ranges wie von Holz, alles Kleingedruckte wie von einem Streichkörper gespielt. Das schräg und klein gedruckte Mittelstück, das sich durch ein besonders zartes und immaterielles Thema auszeichnet, mag man sich von Streichern con sordino vorgetragen denken.

Der *Coup de dés* ist, wie Mallarmé in der Einleitung sagt, die Partitur einer Symphonie in Worten; er vergleicht das Versgedicht mit der Vokalmusik und seinen *Coup de dés* mit der symphonischen Instrumentalmusik. Vergleich und Gegenüberstellung deuten das Richtige an: Versgedichte haben noch etwas vom Gesang im etymologischen Sinn des Wortes „Lyrik", im *Coup de dés* dagegen ist die Sprache derart entkörperlicht und vergeistigt, daß sie nicht mehr gesprochen, sondern nur noch „gedacht" werden kann, man muß diese Dichtung ebenso wie der Musiker die Partitur einer Symphonie in der „Stille" „lesen": *L'écrit, envol tacite d'abstraction...*[1])

Wollte man den *Coup de dés* nur optisch auffassen, so wäre er ein graphisches Gedicht wie gewisse bekannte Gedichte der Alexandriner oder die *dive bouteille* in *Gargantua et Pantagruel*, und Apollinaire könnte mit den entsprechenden Gedichten seiner *Calligrammes* als Schüler des Dichters des *Coup de dés* gelten. Das hieße die Absicht Mallarmés mißverstehen. Thibaudet macht in seiner sonst vorzüglichen Interpretation diesen Fehler, deshalb mußte hier mit Nach-

[1]) *Divagations*, S. 288. In *Les hommes d'aujourd'hui* erzählt Verlaine, daß Mallarmé ihm gesagt habe, er wolle ein Buch schreiben: *...le texte y parlant de lui-même, et ‚sans voix d'auteur'* (s. J. Charpentier, *Le symbolisme*, Les arts et le livre, Paris, 1927, S. 60).

druck die musikalische Absicht der Dichtung festgestellt werden. Mallarmé hatte zur Verdeutlichung der „musikalischen" Werte eben keine anderen als gerade optische Zeichen; alle Schriftzeichen sind optische Zeichen; aber mit diesen hat er ein adäquates Bild einer äußersten musikalischen Dynamik geschaffen. Er hat dadurch versucht die Schriftzeichen über ihre alltägliche, geschäftsmäßige, „demotische" Bedeutung hinauszuheben und ihnen den religiösen, „hieratischen" Symbolwert wiederzugeben. Dieser sakral zu nennende Schriftsymbolismus ist eine Konsequenz der auf verschiedenen Seiten der *Divagations* formulierten Mystik des Schreibens und Druckens, der Druckseite und des Buches.

Valéry, der in Mallarmé *l'extrême pureté de la foi en matière de poésie*[1]) verehrt, hat das Dynamische des Druckbildes des *Coup de dés* so gut empfunden und geschildert, daß ihm hier das Wort gebührt: *Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient ‚choses visibles'. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants: la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, — paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C'étaient, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture; là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient, où comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, ‚coexistait' la Parole! — Cette fixation sans exemple me pétrifiait. L'ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose! — N'assistais-je pas à un événement de l'ordre universel et n'était-ce pas, en quelque manière, le spectacle idéal de la Création du Langage qui m'était représenté sur cette table, dans cet instant, par cet être, cet audacieux, cet homme si simple, si doux, si naturellement noble et charmant?...*[2])

Die bedeutendsten Prosagedichte Mallarmés sind *Le nénuphar blanc* und *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ihre Bedeutung beruht darin, daß in ihnen die Tendenzen von Mallarmés Prosalyrik am reinsten in Erscheinung treten und ihren vollkommensten Ausdruck erhalten. Ihre Bedeutung beruht aber auch darin, daß in ihnen verwirklicht wird, was die damalige Dichtergeneration erstrebt, so daß sich der Ring der historischen Entwicklung des in Anlehnung an Baudelaire entstandenen symbolistischen Prosagedichts schließt.

[1]) *Fragments sur Mallarmé*, S. 10.
[2]) *Controverse sur un poème de Mallarmé*, in: *Les marges* v. 15. 2. 1920, S. 69f. u. *Fragments sur Mallarmé*, S. 18—20.

12. Saint-Pol-Roux, Jarry und Schwob.

Saint-Pol-Roux und Jarry haben ihre Bedeutung als Fortsetzer der Lyrik, die Lautréamont und Rimbaud um 1870 geschaffen haben, als Repräsentanten der zweiten, in den 90er Jahren erscheinenden Welle der „Dichtung des Unbewußten".

Saint-Pol-Roux hat neben seinen Prosagedichten auch Versgedichte und Dramen geschrieben, die Prosalyrik bildet aber sein eigentliches Gebiet. Seine Prosagedichte sind in den Jahren 1885—1906 entstanden und füllen folgende vier Bände: *Les reposoirs de la procession, tome premier* 1893, *La rose et les épines du chemin, 1885—1900 (Les reposoirs de la procession I)* 1901[1]), *De la colombe au corbeau par le paon, 1885—1904 (Les reposoirs de la procession II)* 1904, *Les féeries intérieures, 1885—1906 (Les reposoirs de la procession III)* 1907.

Dieser Lyriker des Unbewußten ist merkwürdigerweise nicht der Schüler derer, die er fortsetzt, die nachweisbaren Einflüsse sind die anderer Symbolisten. Das hat zur Folge, daß seine eigentliche Originalität etwas verschüttet ist. In dem Vorwort (*Liminaire*) des ersten Bandes seiner Prosagedichte setzt er seine Weltanschauung auseinander: es ist ein symbolistischer Idealismus, für den die Dinge der Wirklichkeit Zeichen der Ideen sind — im wesentlichen verwässerte Gedanken Mallarmés. Seine Themen sind symbolistische Gestaltungen von Erlebnissen der Außenwelt oder der Phantasie. Der Einfluß Baudelaires und vor allem Mallarmés ist leicht festzustellen: *L'âme saisissable*[2]) ist eine Umgestaltung der *Déclaration foraine* mit Verwendung zahlreicher Mallarméschen Motive, *Le mystère du vent*[3]) erinnert durch das Motiv der *absence* an den *Nénuphar blanc. Le pèlerinage de Sainte-Anne*[4]) ist durch außergewöhnliche Zierlichkeit charakterisiert. Zierlichkeit ist bei Saint-Pol-Roux sonst selten, er spricht einmal, mit Recht, von seiner „robusten Originalität"[5]). Viele Themen verdirbt er durch Weitschweifigkeit; er hat etwas Altväterisches, Provinzlerisches: er gehört zu jenen Romantikern, die die Stadt fliehen um ein idyllisches Leben in der Natur zu führen.

In vielen Gedichten macht er ausgiebigen Gebrauch von Reim, Assonanz und Alliteration, z. B. in *Cigales*[6]). Hier finden sich auch Beispiele für die echoartige Verwendung des Reimes, die sich unbewußt, rein assoziativ einzustellen pflegt, und die für Saint-Pol-Roux charakteristisch ist: *. . . les rubans blancs du vallon blond. . .* Die Prosagedichte, die Reime aufweisen, sind deshalb noch keine Verslyrik: die Verwendung des Reimes bedingt nämlich keine sogenannte dichterische Wortstellung; es sind auch keine verkleideten *vers libres*, dazu ist der

---

[1]) Das zweite Werk ist, trotz teilweiser Übereinstimmung des Titels, mit dem ersten nicht identisch.

[2]) *Les reposoirs de la procession, tome premier*, S. 51ff.

[3]) Ebd., S. 117ff.

[4]) Ebd., S. 41ff. (in *Les féeries intérieures* wieder abgedruckt).

[5]) *La rose et les épines du chemin*, S. 91.

[6]) Ebd., S. 109f.

Rhythmus nicht markant genug. Diese Prosagedichte unterscheiden sich also wesentlich von den scheinbaren Prosagedichten Paul Forts, die nur verkappte, zumeist sogar konventionelle Verse sind.

Das Hauptcharakteristikum Saint-Pol-Roux' ist der Reichtum und die Seltsamkeit seiner Bilder. Man hat ihn *le grand imagier de la poésie française*[1]) genannt. Er erfindet sehr reale Bilder zur Versinnlichung von etwas Geistigem oder, was dasselbe ist, er vergeistigt sehr konkrete sinnliche Wahrnehmungen. Das Charakteristische ist, daß der Dichter seine symbolischen Bilder außergewöhnlich real, für die allgemeine symbolistische Ästhetik zu real sieht: *apprivoisant la mâchoire cariée de bémols d'une tarasque moderne*[2]) bedeutet „Klavier spielend", *la rouge alouette captive en la cage des dents*[3]) bedeutet „die Zunge". R. de Gourmont hat eine Reihe von solchen amüsanten Bildern aus dem ersten Band der Prosagedichte zusammengestellt[4]). Man erinnert sich bei solchen Bildern mit Recht an die bereits angeführte Periphrase Mallarmés vom Zylinderhut. So etwas ist barock, im übertragenen und im historischen Sinne des Wortes. Die Ähnlichkeit der Metapher Saint-Pol-Roux' mit den concetti deutscher Barocklyriker ist auffallend, was ein Beispiel von Hoffmannswaldau zeigen soll:

Amanda, liebstes Kind, du Brustlatz kalter Herzen,
Der Liebe Feuerzeug, Goldschachtel edler Zier,
Der Seufzer Blasebalg, des Trauerns Löschpapier,
Sandbüchse meiner Pein, und Baumöl meiner Schmerzen,
.....

Was diese Lyrik kennzeichnet, ist das Fehlen der klassizistischen Unterscheidung des Erhabenen vom Banalen oder Komischen. Saint-Pol-Roux vernachlässigt diese Unterscheidung, wenn die dichterisch erregte Phantasie mit ihm durchgeht; dann, aber nur dann ist er ein Lyriker des „entfesselten Unbewußten", und in diesem Sinn nennt ihn André Breton *surréaliste dans le symbole*[5]). Das Produkt einer derart ungezügelten exuberanten Phantasie wird leicht grotesk, und Saint-Pol-Roux ist tatsächlich — das ist vielleicht die beste Formel für ihn — ein barocker, grotesker Phantast. Es ist allerdings nur ein oberflächliches Barock, so wie die deutsche Barocklyrik, die soeben zum Vergleich herangezogen wurde. Saint-Pol-Roux' Dichtung ist zu ausschließlich Sprache, es fehlt an Gehalt und Tiefe: es ist eine bunte, amüsante, humorvoll wuchernde Sprache wie die Vegetation auf dem Wasserspiegel eines Sumpfes. – Der Vergleich des Sym-

---

[1]) Paul Æschimann, *La poésie*, in: E. Montfort, *Vingt-cinq ans de littérature française*, 1. Bd., S. 44.

[2]) Ebd., S. 182. Es muß dem Leser überlassen bleiben die Gedichte, denen die angeführten Stellen entnommen sind, nachzusehen. Bei Saint-Pol-Roux kann man übrigens unbedenklich einzelne Stellen herausgreifen und für sich betrachten, da der Dichter sich wenig um den Zusammenhang kümmert; seine Bilder sind exotische Blüten, die der Augenblick hervortreibt und die auch nur diesen Augenblick leben.

[3]) *La rose ...*, S. 120.

[4]) *Le livre des masques*, S. 230f.

[5]) *Manifeste du surréalisme*, S. 44.

bolisten mit dem Barocklyriker hat eine tiefere Berechtigung: die Lyrik des Symbolismus ist der des Barock verwandt. Bei anderer Gelegenheit wurde schon erwähnt, daß man bei Baudelaire Gongorismus festgestellt hat. Für die spanische Literatur ist die Verwandtschaft zwischen symbolistischer und Barocklyrik schon dadurch offensichtlich, daß Rubén Darío in Góngora einen Wesensverwandten gesehen und eine Lanze für ihn gebrochen hat[1]). Es ist auch bezeichnend, daß in letzter Zeit der Versuch einer Rehabilitierung der deutschen Barocklyrik unternommen wurde.

Wie kommt das Unbewußte in den Bildern Saint-Pol-Roux' zur Geltung? Daß die Synästhesie wenn auch spärlich vorkommt, versteht sich fast von selbst: *coquelicot sonore*[2]) ist ein Bild für das Krähen des Hahnes. Bewundernde Blicke werden durch folgendes groteske Bild umschrieben: *...de chaque spectateur essorent d'admiratives fleurs à tiges longues allant caresser et bénir la prestigieuse.*[3]) Das ist das für Lautréamont charakteristische assoziative Bild, obwohl keinerlei Beeinflussung durch den Dichter der *Chants de Maldoror* anzunehmen ist; für diese Art der Bildhaftigkeit hat Marinetti später den Ausdruck *analogia vasta* geprägt. *Un peu partout, sous les coqs de métal, en les donjons divins, tintaient à rhythme égal les gros sous d'existence versés par l'aile des moulins et la nageoire des charrues.*[4]) Die Periphrase der Glocken und der Pflugschar ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, daß Saint-Pol-Roux wie Mallarmé das Verglichene selbst oft verschweigt und durch diese elliptische Form eine gewisse Dunkelheit erzielt. Nun Beispiele für das Unfeierliche und Würdelose, das wiederum Lautréamonts Ästhetik entspricht: *l'oméga* ist ein sehr linear gesehenes Bild für einen gewissen wenig gesellschaftsfähigen Körperteil und steht in dem wohlriechenden Satz: *Aussi mon pas empreint son poids dedans la merde chue de l'oméga des rustres qui sans gêne ou pressés furent.*[5]) *Onde pipi de la lune-aux-mousselines*[6]) ist eine Periphrase für das Wasser eines Baches und steht in einer Litanei auf besagten Bach, wo erhabene und würdelose Bilder in bunter Reihe einander folgen; solcher Litaneien hat der Dichter mehrere geschrieben, sie sind die beste Gelegenheit für ihn seine lyrische Phantasie in absonderlichen Bildern schwelgen zu lassen. Wir sind damit glücklich bei der Koprolalie bezw. Urolalie angelangt, die nach den zitierten Ausführungen von Curtius eine der Konsequenzen der entfesselten Lyrik des Unbewußten ist. Gelegentlich taucht der Dichter ganz in das Traumreich des Unbewußten unter

---

[1]) H. Petriconi in: *Die Neueren Sprachen* v. Dez. 1926, S. 566. — Es ist interessant, daß jetzt auch in der modernen italienischen Lyrik Barock gesehen wird. F. Flora erklärt Marinettis Metaphorik für Marinismus (*Dal romanticismo al futurismo*, 1921, S. 123).

[2]) *Les reposoirs...*, S. 189 (*... le coq ne met plus son coquelicot sonore à la boutonnière de l'heure.*)

[3]) Ebd., S. 62.

[4]) Ebd., S. 138.

[5]) Ebd., S. 188.

[6]) Ebd., S. 70.

und schreibt völlig dunkle Gedichte wie *Le paon*[1]). Mit dem Wesen dieser bald mehr bald weniger entfesselten Lyrik harmoniert auch die saloppe Ungeniertheit in der Bildung von Neologismen, worin er Laforgue gleicht: *arc-en-céleste*[2]), *s'accessibiliser*[3]), *admirance*[4]). Eine ähnliche Ungeniertheit zeigt der Satzbau. In einem bereits zitierten Beispiel kommt der Relativsatz vor: *...qui sans gêne ou pressés furent*[5]). Die hier angewandte kindliche Wortstellung, die E. Lerch als „impulsiv" bezeichnet[6]), ist im Neufranzösischen schlechterdings unmöglich.

Zwei Gedichte seien besonders genannt, weil in ihnen die entfesselte Phantasie wahre Orgien feiert: *Nocturne*[7]) und *L'œil goinfre*[8]). Es sind mystische Naturgedichte. Das eine ist eine Nachtstimmung, etwas Kubinartig. Das andere ist eine visuell-mystische Schlemmerei, wozu die ganze Natur aufgetischt wird. Sogar *crottes de lapins et de chèvres* und *les croquembouches des boues séchées* werden zu Leckerbissen für den kosmischen Allhunger des Dichters, was an Rimbauds *Fêtes de la faim* und *Comédie de la soif* erinnert. Die Tafelmusik wird von der Eisenbahn, in der der Dichter sitzt, und von der Landschaft, durch die er fährt, gemacht: ein groteskes Geräuschkonzert im Stil der Futuristen.

Mit Saint-Pol-Roux zusammen ist der ebenfalls groteske Alfred Jarry zu nennen, ein romantischer Bohémien, der es darauf anlegt durch sein Leben und sein Dichten beim braven Bourgeois Ärgernis zu erregen. Durch sein Leben hat er das vielleicht noch besser verstanden als durch sein Dichten: die Anekdoten, die sich an seinen Namen knüpfen, sind ebenso grotesk wie frech. Sein Ansehen beruht auf der Farce *Ubu roi*. Er hat u. a. einige Prosagedichte verfaßt, die in dem 1894 veröffentlichten Bändchen *Les minutes de sable, mémorial* und in den wahrscheinlich 1898 entstandenen *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* zu suchen sind. In den *Minutes* sind es die Stücke: *Phonographe, L'opium, Les cinq sens, Les prolégomènes de Haldernablou, Les paralipomènes II* und *III*. Die Prosagedichte des *Faustroll* bilden zusammen das 34. Kapitel dieses Romans.

Die Prosagedichte der *Minutes* enthalten wie fast das ganze Buch düstere Motive: es ist beständig von beängstigenden dämonischen Erscheinungen, von Tod und Hölle die Rede. In *L'opium* wird ein Opiumtraum mit infernalischem Ausgang geschildert; *Les prolégomènes de Haldernablou I* ist ein apokalyptisches Bild des Untergangs von Sodom und Gomorrha mit dämonisch-mystischen Tieren und unheimlicher Erotik; *Les cinq sens* ist ein Erzeugnis der schauerlichsten

[1]) Ebd., S. 223ff.
[2]) Ebd., S. 78, *La rose...*, S. 10 (auch in dem Drama *L'âme noire du prieur blanc*).
[3]) *Les reposoirs...*, S. 60.
[4]) *La rose...*, S. 88.
[5]) *Les reposoirs...*, S. 188.
[6]) S. *Idealist. Neuphilologie, Festschr. f. K. Vossler*, Heidelberg, Winter, 1922.
[7]) *Les reposoirs...*, S. 177—89.
[8]) *La rose...*, S. 203—12.

Nachtromantik mit Embryo und Totengerippen. Es sind quälende Gesichte, die der Autor offenbar in der Absicht niederschreibt sich davon zu befreien. André Breton charakterisiert die Gesamtstimmung des Buches mit den Worten: ...*On n'est pas plus à l'aise dans les ‚Minutes'. Les principales sensations qu'y enregistrent la vue, l'ouïe, le toucher sont celles de glauque, de mat, de visqueux.*[1]) Jarry muß, als er die *Minutes* schrieb, in einer ähnlichen Verfassung gewesen sein wie Lautréamont bei der Entstehung der *Chants de Maldoror*. Er ist sogar direkt von ihm beeinflußt, er ist der erste und für seine Zeit der einzige, bei dem ein solcher Einfluß nachweisbar ist. Die *Chants* waren 1890 neu aufgelegt worden, hatten aber damals nur bei Bloy, Gourmont, Jarry und Darío Interesse gefunden. In den *Minutes*[2]) findet sich eine direkte Anspielung auf ein Stück der *Chants* und im *Faustroll* gehört dieses Buch zu der Bibliothek des Titelhelden. Abgesehen von diesen unmittelbaren Beweisen ist der Einfluß Lautréamonts mit Händen zu greifen, z. B. in den naturwissenschaftlichen Fachausdrücken, in dem Vorkommen dämonischer und ekelhafter Tiere oder in den grotesken Vergleichen: *Cul-de-jatte, beau du triangle de tes jambes croisées et de l'horizontalité de ton bras de fakir...*[3]) Natürlich fehlt es auch nicht an dem rein assoziativen Bild: *Le vent aux trois mains a quintuplé son fouet de sybille. Verse tes doigts sur mes genoux comme la trompe d'un éléphant mort. Le tonnerre a dit: J'écrirai. Et il a mis sons tricorne en tempête.*[4]) Diese Sprache gemahnt, ebenso wie die Traumassoziationen von *Les paralipomènes II* und *III*, bereits an den „Superrealisten" Breton. Auch Rimbaud, der andere Dichter des Unbewußten von 1870, hat Jarry beeinflußt: die *Illuminations* gehören zur Bibliothek Faustrolls, und den *Minutes* fehlt es nicht an dem von Rimbaud her gewohnten Latrinengeruch, wenn er auch nicht den Prosagedichten anhaftet.

Die Prosagedichte des *Faustroll* bilden in diesem Roman, der ein tolles hingesudeltes Gemisch von unkontrollierten Phantasien und absichtlicher Verschrobenheit darstellt, eine Art lyrischen Höhepunkt, wo der „blagueur" schweigt und nur das Unbewußte zu Wort kommt. Es sind kleine Stücke, die eine große Ähnlichkeit mit den Prosagedichten des „Kubisten" Max Jacob aufweisen. In den 14 Stücken ist schon die ganze Skala Jacobs enthalten, besonders die religiösen Motive, die himmlischen sowohl wie die teuflischen; auch die einfache Sprache Jacobs ist hier schon zu finden. Die Vermutung, daß Jacobs Prosagedicht von Jarry stammt, ist jedoch von der Hand zu weisen, da jener lange vor der Veröffentlichung des *Faustroll* (1911) seine Form gefunden hat. Das letzte Stück, *Les médecins et l'amant*, wirkt besonders dämonisch und grauenhaft und erinnert an ein lithographiertes „Sterbezimmer" von Edvard Munch.

---

[1]) *Les pas perdus*, Paris, NRF, 1924, S. 51.
[2]) S. 140.
[3]) *Les minutes...*, S. 123 (dieses Beispiel steht übrigens nicht in einem Prosagedicht).
[4]) Ebd., S. 105.

Jarry gehört mit den besprochenen Werken ganz zur entfesselten Lyrik des Unbewußten, während Saint-Pol-Roux sich ihr nie ganz hingibt. Desbalb ist auch Jarrys Bedeutung für die Weiterentwicklung dieser Art Lyrik größer. Diese Bedeutung ist im wesentlichen die des Vermittlers zwischen der Lyrik des Unbewußten von 1870 und der von heute; er hat Jacobs Prosagedicht gewissermaßen vorweggenommen und ist an der Wiederentdeckung Lautréamonts beteiligt, unter dessen Einfluß viele von den heutigen Lyrikern stehen.

Wenn Marcel Schwob hier in Gesellschaft von Saint-Pol-Roux und Jarry erscheint, so gilt diese Einordnung nicht dem Kleinmeister der historischen Miniaturporträts der *Vies imaginaires*, sondern dem Dichter der Märchenphantasie *Le livre de Monelle*. Schwob hat im Jahre 1903 alle seine Prosagedichte zu dem Band *La lampe de Psyché* vereinigt, und zwar *Mimes* (1893), *La croisade des enfants* (1896), *L'étoile de bois* (1897) und *Le livre de Monelle* (1894). Die kleinen Prosastücke *Mimes* sind mehr oder weniger idyllische oder elegische Bilder aus der Antike, wozu den Dichter die Mimiamben von Herondas angeregt haben; Schwob ist lyrischer als der ganz auf das Realistische beschränkte antike Autor, es findet sich zuweilen sogar ein leises Hinübergleiten ins Traumhafte. In der *Croisade des enfants* wird das geschichtliche Ereignis des Kinderkreuzzugs durch Berichte und Selbstgespräche verschiedener beobachtender oder teilnehmender Personen gespiegelt. Durch diese Form der Darstellung wird zugleich dreierlei gegeben: der Verlauf des historischen Geschehens, dann feine Charakteranalysen der gerade sprechenden Personen, und das überall durchdringende zarte Mitfühlen des Dichters mit den Kindern und ihrer kindlichen Schwärmerei. Die lyrische Sehnsucht nach dem Kindlichen ist auch das Thema der etwas zu virtuosen legendarischen Erzählung *L'étoile de bois* und vor allem des *Livre de Monelle*, jener reinsten Dichtung Schwobs, in der aller gelehrte Ballast des dichtenden Historikers abgeworfen ist und in der nur der Dichter zu Worte kommt. Das Werk ist dreiteilig komponiert: im ersten Teil (*Paroles de Monelle*) predigt Monelle, eine märchenhaft zarte und unfaßbare Mädchengestalt, die aus kindlicher Liebe und Güte gewoben ist, in einem an die Bibel erinnernden Maximenstil eine seltsame kindlich anarchistische Lebensweisheit, durch die ein kindlich träumerisches Leben fern von Ratio und Realität, ein inkohärentes Leben unter dem Aspekt des Augenblicks als das wahre Leben der Seele empfohlen wird. Der Mittelteil (*Les sœurs de Monelle*) besteht aus meisterhaften kleinen Erzählungen, in denen die Charaktere kleiner Mädchen etwa im Sinn der modernen Psychoanalyse dargestellt werden, so wie sie sich in kindlichen Spielen und Träumereien symbolisch ankündigen. Bleiben die ersten dieser Erzählungen noch im Rahmen der Realität, so sind die folgenden märchenhaft: das Märchenhafte, d. h. das Unbewußte, bleibt in den ersten Erzählungen noch in der Psyche der Kinder beschlossen, in den folgenden drängt es heraus in die sie umgebende Wirklichkeit, der Dichter macht dann gewissermaßen die Märchen seiner kleinen Mädchen mit und verzaubert ihnen zuliebe die Realität. So wird die epische Ob-

jektivität, die in den ersten Geschichten gewahrt ist, in den späteren von einem traumzarten Lyrismus aufgeschmolzen, und der Schlußteil (der kurzweg *Monelle* betitelt ist) taucht ganz in diesen Lyrismus ein, da der Autor jetzt alles in der ersten Person miterlebt. In diesen letzten Erzählungen baut Monelle ein seltsames Paradies für Kinder und kindlich gebliebene Erwachsene auf, ein Reich des Spielens und Träumens, das halb Realität, halb nebelhaftes Märchenland ist. Die dreiteilige Komposition ist von einer vollkommenen poetischen Geschlossenheit, insofern der rein lyrische erste und der ebensolche dritte Teil ein von Lyrismus durchtränktes episches Mittelstück umschließen und es sich stimmungsmäßig eingliedern. Die Sprache ist zugleich präzis, traumhaft zart und von einer zerbrechlich feinen Grazie; sie blüht ebenso wie die Phantasien aus einer großen mystischen Stille auf, die jenseits aller Realität und Vernünftigkeit liegt. Dem Dichter des *Livre de Monelle* gebührt ein Platz neben den Dichtern des „Unbewußten", zwar weniger in der Nähe des teuflisch visionären Lautréamont, des gewaltsamen Eroberers des Unbewußten Rimbaud, des Hartmannschen Philosophen des Unbewußten Laforgue, des sprachlich barocken Saint-Pol-Roux und des clownsmäßig grotesken Jarry, wohl aber in nächster Nachbarschaft des märchenzarten Träumers Maeterlinck, der von dem *Livre de Monelle* begreiflicherweise entzückt war und seinen Beifall auch enthusiastisch geäußert hat[1]).

---

[1]) S. *Merc. de Fr.* v. Aug. 1894, S. 367 f.

III. Teil: Rückblick.

1.

Die Untersuchung hat ergeben, daß es im 19. Jahrhundert in den Perioden der Romantik und des Symbolismus Prosagedichte gibt und daß sie im Parnaß fehlen. Es wurde gezeigt, daß von einer einheitlichen „Gattung" nicht die Rede sein kann, daß Bertrand, Guérin und Baudelaire jeder sein eigenes *genre* geschaffen haben, daß es aber in der Periode des Symbolismus zwei Zyklen von Prosagedichten gibt, den Zyklus Lautréamont-Rimbaud, zu dem im letzten Dezennium noch Saint-Pol-Roux, Jarry und Schwob kommen, und den Zyklus der „Baudelaire-Schüler", als deren bedeutendste Cros und Mallarmé erscheinen. Da nun Romantik und Symbolismus wesensverwandt sind, haben alle literarischen Schöpfungen dieser Perioden, somit auch die *poèmes en prose*, eine gewisse Familienähnlichkeit, während die antiromantische Periode des Parnaß durch das Fehlen von Prosagedichten gewissermaßen ihren antiromantischen Geschmack dokumentiert.

Es war im Lauf der Untersuchung oft nötig von dem engeren Gebiet der Prosalyrik auf das der gesamten Lyrik der betreffenden Zeit überzugehen; im Hinblick auf das Thematische lassen sich die Prosagedichte von der anderen Lyrik nicht trennen. Dadurch ergab sich Gelegenheit zu einem Überblick über die Entwicklung der gesamten Lyrik, der allgemeine Urteile über das ganze Jahrhundert ermöglicht.

Es hat einen tieferen Sinn, daß die Prosalyrik erst nach Baudelaire häufiger wird: die starke klassizistische Tradition hat in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Ausreifen der Romantik verhindert, im Symbolismus dagegen werden die Hemmungen überwunden. Man hat den Eindruck, daß es erst zur Zeit Baudelaires und der Symbolisten Ernst mit der französischen Romantik wird. Der französische Symbolismus mutet wie eine französische Wiederkehr der deutschen Romantik vom Jahrhundertanfang an. Der deutsche Einfluß in dieser Periode ist auch nicht zu unterschätzen: Baudelaire ist direkt und indirekt (auf dem Umweg über Poe) von Hoffmann beeinflußt, Villiers de l'Isle-Adam und Bergson, dessen idealistische Philosophie ein Analogon zur symbolistischen Dichtung ist, von der deutschen idealistischen Philosophie, Mallarmé von Wagner, Laforgue von Schopenhauer (auf dem Umweg über E. v. Hartmann).

In letzter Zeit ist viel von einem Neoklassizismus die Rede: der französisch schreibende Grieche (!) Jean Moréas (1856—1910) gilt als der erste neoklassizistische Lyriker, und Pierre Lasserre, Ernest Seillière, Maurice Barrès und Charles Maurras sind als die Doktrinäre der traditionalistischen Rückkehr zu einem als wesentlich

französisch hingestellten Klassizismus bekannt. Auch der Symbolismus sei, so sagt man, einer klassizistischen Bindung nicht entgangen. Unsere Untersuchungen haben nichts Derartiges zu Tage gefördert, man müßte denn die wenig bedeutenden Prosagedichte Louÿs' auf den Namen „Neoklassizismus" taufen. Der neoklassizistische Gedanke, daß eine Nation einen sich stets gleich bleibenden Charakter habe, wird von der Geschichte widerlegt, die nur eine Entwicklung in immer wieder anderen Epochen kennt. Der Charakter der Nationen ist noch allen großen gemeinabendländischen Bewegungungen wie Renaissance, Barock und Romantik „unterlegen", und wenn das französiche Volk einmal eine glanzvolle klassische Epoche erlebt hat, so ist es deswegen noch nicht klassizistisch und das hindert auch nicht, daß es seit Rousseau ebenso wie alle anderen abendländischen Völker eine romantische Epoche durchmacht[1]). Ein weiterer Punkt: Streben nach höchster Vollendung ist nicht mit klassischem Formstreben gleichzusetzen, sonst wäre unser Stefan George ohne Zweifel ein Klassiker; zwischen einer vollendeten plastischen Form und einer vollendeten musikalischen Gestaltung besteht ein wesentlicher Unterschied: die drei Kleopatrasonette von Heredia und Mallarmés *Coup de dés* sind Werke artistischer Vollendung und gehören dennoch zwei Welten an. Der *Coup de dés* und die *Saison en enfer* sind ungehemmte Verwirklichungen des romantischen Geistes.

2.

Die Romantikergeneration, die vor einem Jahrhundert lebte, suchte bekanntlich das Leben, den Glauben und die Dichtung des Mittelalters literarisch wiederzuerwecken. Sie kam sich greisenhaft vor und sah in dem Mittelalter das durch ihre Sehnsucht verklärte Bild einer jungen Kultur. Diese Sehnsucht hat ihre Wurzel in einer tiefen geistigen Verwandtschaft: die Zeit der gotischen Kathedralen ist die einer irrationalen Religiosität und diese Religiosität lebt im 19. und 20. Jahrhundert wieder auf. Zwischen den beiden Zeitaltern liegt die Epoche eines langsam erstarkenden rationalen Denkens, das im gleichen Maße, wie es heranreift, sich von der Religion emanzipiert und sie schwächt, bis es ihm gelingt sie im Jahrhundert seiner vollen Machtentfaltung, in der Aufklärung, zu überwinden. Mit Quietismus und Pietismus setzt schon früh die antirationalistische Bewegung der Romantik ein. Aber Mittelalter und Romantik sind nicht umsonst durch eine lange rationalistische Epoche getrennt, das 19. und das 20. Jahrhundert sind den zahlreichen romantischen Konversionen zum Trotz ungläubig und die romantische Religiosität bleibt Sehnsucht. Für die Tiefe der Verwandtschaft zwischen Mittelalter und Romantik nun zeugt weniger die stoffliche Ausbeutung einer gläubigen Vergangenheit als das unbeabsichtigte Wiederaufleben der visionären Mystik in der Dichtung und Kunst des Unbewußten.

[1]) Thibaudet, der sich selbst zu den neoklassizistischen Kritikern rechnet, sagt, daß der „Neoklassizismus" nur Theorien, die „Neoromantik" dagegen Dichtungen hervorgebracht habe.

Visionäre Romantiker sind Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Redon, Jarry; auch Bertrand darf ihnen zugerechnet werden. Sie sind das Extrem des romantischen Typus des *poeta vates*, sie empfinden alle das Reich des Traumes als eine jenseitige Welt, ...*cette patrie mystique que j'avais entrevue*, um ein Wort Nervals[1]) zu zitieren. Louis Aragon hat die Verwandtschaft der modernen Dichtung mit der mittelalterlichen Religiosität verstanden: die modernen von Rimbaud und Lautréamont beeinflußten Dichter, sagt er, *aperçoivent soudain une grande unité poétique qui va des prophéties de tous les peuples aux ‚Illuminations' et aux ‚Chants de Maldoror'. Entre les lignes, ils lisent les confessions incomplètes de ceux qui ont un jour ‚tenu le Système'; à la lueur de leur découverte la ‚Saison en Enfer' perd ses énigmes, la Bible et quelques autres aveux de l'homme sous leurs loups d'images.*[2]) Das Mittelalter kennt eine himmlische und eine teuflische Mystik, beide leben in der Dichtung des Unbewußten wieder auf. Die romantischen Visionäre können in ihren Halluzinationen einen Himmel und eine Hölle finden; Nerval erlebt in seinen pathologischen Zuständen paradiesische Wonnen und apokalyptische Weltkatastrophen. Aus Bertrands, Lautréamonts und Jarrys Dichtung und aus der Graphik des Unbewußten von Goya bis Kubin grinsen uns die phantastischsten Dämonen an, ähnlich denen, die von den Türmen gotischer Kathedralen herunterdrohen.

In der Romantik taucht der Gedanke auf, daß Geisteskrankheit etwas Geniales, etwas Göttliches sei, und Nerval, Lautréamont und Rimbaud wollen damit ihr Dichtertum legitimieren. Dieser Gedanke ist nichts Neues, er gehört zu dem großen Komplex der romantischen Wiedererweckung der (mittelalterlichen) Religiosität. Nach uraltem religiösen Denken gelten pathologische Zustände als übernatürlich; die Geschichte des Teufels- und Hexenglaubens ist ein beredtes Zeugnis dafür[3]); der Wahnsinn galt als heilig oder als Besessenheit; die Epilepsie wurde in der Antike als *malum sacrum* bezeichnet. Man glaubte, und Nerval z. B. glaubt das von sich selbst, daß der geistig Umnachtete Einblick in das Jenseits und in die Zukunft habe. Die bekannte Theorie Lombrosos von der Verwandtschaft von Genie und Irrsinn ist nur eine moderne, wissenschaftliche Variante dieses uralten Glaubens.

3.

Die Romantik, d. h. die ganze mit Rousseau beginnende Epoche, ist im Formalen eine Auflehnung gegen den Klassizismus und in philosophischer Hinsicht eine Auflehnung gegen den Rationalismus. Sie kann auch, sprachgeschichtlich betrachtet, als eine Auflehnung gegen die Grammatik, gegen die Jahrhunderte der grammatischen

[1]) *Aurélia ou le rêve et la vie*, I, 5.

[2]) *Vague de rêves*, in der Zs. *Commerce* (zitiert von Thibaudet in: *Du surréalisme, La nouvelle revue française* v. März 1925, S. 339).

[3]) S. M. Garçon et J. Vinchon, *Le diable, étude historique, critique et médicale*, Paris, Nouvelle revue française, 1926.

Regelung, bezeichnet werden. Diese drei Reaktionen gehören zusammen und sind nur drei Aspekte derselben Sache. Die Geschichte des spontanen Lebens und der grammatischen Regelung der Sprache läuft mit der Geschichte der Religion, ihrer Verdrängung durch das rationale Denken und ihrer romantischen Wiedererweckung parallel, und sie ist mit der Geschichte des Aufblühens, Welkens und Wiederaufblühens der Lyrik identisch. Auf das spontane Leben der Sprache im Mittelalter folgt ihre grammatische Koditizierung und Regelung durch Humanisten und Akademiker im 16. und 17. Jahrhundert (soweit eine solche Regelung überhaupt möglich ist), und im Jahrhundert der Aufklärung kann Rivarol den Satz prägen: *Ce qui n'est pas clair n'est pas français.* Die Romantik nun revolutioniert gegen die Arbeit der Grammatiker. Es ist interessant, wie sich z. B. Claudel, der gewiß nicht zu den Extremen unter den Symbolisten, aber ebensowenig zu den „Traditionalisten" gehört, zur Grammatik stellt: in einem Interview hat er sich in der absprechendsten Weise über die Grammatik ausgelassen und sich für das Irrationale, Spontane und Lebendige in der Sprache erklärt[1]). *Le grammairien*, sagt er, *a des principes ridicules: celui-ci, entre autres, qu'une forme n'est légitime que lorsqu'elle est analysable rationellement. ...La plus grande mauvaise foi règne dans toutes ces questions. Toutes les grammaires à partir de Vaugelas indiquent que la règle du bon parler français est l'usage, mais en réalité on ne tient aucun compte de cet usage ni des nécessités du français tel qu'il est fait pour notre poumon et notre boîte sonore.*[2])

Die Romantik als die antirationalistische Kultur des Gefühls- und Sinnenlebens empfindet wieder das Eigenleben, d. h. die sensoriellen Werte des Wortes. Lanson stellt das Ergebnis dieser Wandlung mit dem Satz fest: *Le dernier terme de cette transformation est la conversion du mot abstrait en évocateur sensible.*[3]) Die klanglichen Werte werden wieder empfunden: der Reim hört auf eine Spielerei zu sein, er ist wieder für das Ohr da; die Alliteration wird rehabilitiert. Hugo weiß genau, warum er die Reime mit nasalem *o* so häufig verwendet: sie suggerieren durch den Anklang an *sombre* und *ombre* etwas Dunkles, eine düstere Stimmung. Dieses Beispiel zeigt, daß die assoziativen Kräfte des Wortes gefühlt und erkannt werden. Mallarmé schafft durch bewußte weitgehende Ausnutzung dieser Kräfte seinen symbolistischen Stil; in dem Sonett *Le vierge...* enthalten sämtliche Reime den Vokal *i*, weil dieser Laut, für Mallarmé wenigstens, das Weiß des Schwanes, des Eises und des Schnees suggeriert. Die Lyriker des „entfesselten Unbewußten" nun kultivieren bewußt eine Sprache, in der die irrationalen Elemente bis zur gelegentlichen Verdunkelung jeglichen „Sinnes" vorherrschen. So entsteht eine Anarchie, die

---

[1]) Vgl. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München, Hueber, 1923, S. 128.

[2]) F. Lefèvre, *Une heure avec...*, 3e série, Paris, Nouvelle revue française, 1925, S. 162.

[3]) *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1906⁹, S. 930.

durch ihre Absichtlichkeit oft abstößt, die aber die extrem romantische Geistesart ihrer Urheber dokumentiert.

Im Laufe der Untersuchung wurde immer wieder besonderer Wert auf die Erklärung der Bildhaftigkeit oder Metaphorik der betreffenden Autoren gelegt. Die Ergebnisse lassen sich dahin zusammenfassen: die Ähnlichkeit vieler Bilder Bertrands und Guérins mit denen der Symbolisten bezeugt die geistige Verwandtschaft von Romantik und Symbolismus; die Metaphorik Baudelaires und Mallarmés zeigt eine im wesentlichen unspontane artistische Ausbeutung der irrationalen Kräfte der Sprache für den Ausdruck einer „meditativen" Mystik; die von Lautréamont und Rimbaud geschaffene Bildhaftigkeit dagegen kommt (in künstlich erzeugtem Rausch) auf spontane Weise zustande und dient dem Ausdruck einer „visionären" Mystik.

Romanisches Seminar - Bibliothek - Universität München

IV. Teil: Chronologische, biographische und bibliographische Angaben.

A. Chronologische und biographische Angaben.

1. Chronologie der Entstehung der Prosagedichte.

bis ca. 1724	Montesquieu, *Le temple de Gnide*
bis ca. 1791	Volney, *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*
1799	Chateaubriand, *Atala*
bis ca. 1807	Mme de Staël, *Corinne*
1820	Guérin, *Les bruits de la nature*
1826	Bertrand. *Scène indoustane*
1827—36	Bertrand, *Gaspard de la nuit*
1833	Lamennais, *Paroles d'un croyant*
ca. 1833	Lamennais, *Hymnen auf Polen*
ca. 1834 (od. 1835 ?)	Barbey d'Aurevilly, *Amaïdée*
1835	Guérin, *Je retourne, mon ami, sur le chemin...*
1835—36	Guérin, *Le centaure, La bacchante*
1834—59	Barbey d'Aurevilly, *Rhythmes oubliés*
bis ca. 1841	Lamennais, *Une voix de prison*
bis ca. 1854	Lefèvre-Deumier, *Le livre du promeneur ou les mois et les jours*
1855—65	Baudelaire, *Petits poèmes en prose*
1865	Renan, *Prière sur l'Acropole*
bis ca. 1867	Walter, *Le livre de jade*
ca. 1867—70	Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*
ca. 1868—69	Lautréamont, *Les chants de Maldoror*
1871	Rimbaud, *Les déserts de l'amour*
1872	Rimbaud, *Les illuminations*
1873	Rimbaud, *Une saison en enfer*
bis ca. 1873	Cros, *Le coffret de santal*
bis ca. 1874	Mallarmé, *Le démon de l'analogie*
bis ca. 1874	Huysmans, *Le drageoir aux épices*
ca. 1877	Huymans, *Bon jour, bon an*
ca. 1862—83	Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*
ca. 1865—89	Mallarmé, *Le nénuphar blanc* und die meisten anderen Prosagedichte
bis ca. 1880	Huysmans, *Croquis parisiens*
ca. 1881	Laforgue, *Tristesse de réverbère*
ca. 1882—83	Laforgue, *Grande complainte de la ville de Paris*
1885—87	Laforgue, *Moralités légendaires*
bis ca. 1886	Verlaine, *Mémoires d'un veuf*
1885—90	Mikhaël, *Poèmes en prose, Fragments de prose*
ca. 1885—93	Saint-Pol-Roux, *Les reposoirs de la procession, tome premier*
ca. 1891—93	Gourmont, *Litanies de la rose, Le fantôme, Fleur de jadis*
bis ca. 1893	Schwob, *Mimes*
bis ca. 1894	Schwob, *Le livre de Monelle*
bis ca. 1894	Jarry, *Les minutes de sable, mémorial*
bis ca. 1894	Louÿs, *Les chansons de Bilitis*

bis ca. 1894	Gourmont, *Le château singulier*
1892—95	Proust, *Les plaisirs et les jours*
ca. 1891—96	Gourmont, *Le pèlerin du silence*
ca. 1893—97	Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1. Fassung)
bis ca. 1896	Schwob, *La croisade des enfants*
bis ca. 1896	Renard, *Histoires naturelles*
1896—97	Tailhade, *Poèmes en prose* (zum Teil)
bis ca. 1897	Schwob, *L'étoile de bois*
ca. 1897—98	Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (2., endgültige Fassung)
bis ca. 1898	de Lautrec, *Poèmes en prose*
ca. 1898	Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*
1885—1900	Saint-Pol-Roux, *La rose et les épines du chemin*
1885—1904	Saint-Pol-Roux, *De la colombe au corbeau par le paon*
ca. 1890—1915	Merrill, *Prose et vers*
1885—1906	Saint-Pol-Roux, *Les féeries intérieures*
bis ca. 1908	Gourmont, *Choses anciennes*

2. Chronologie der Veröffentlichung der Prosagedichte.

1724 Montesquieu, *Le temple de Gnide* (in der *Bibliothèque française*, Teile)
1791 Volney, *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires* (der Anfang)
1801 **Chateaubriand, *Atala***
1807 Mme de Staël, *Corinne* } eingestreute
1826 Chateaubriand, *Les Natchez* } Prosalyrik
1827 Chateaubriand, *Voyage en Amérique*
1828 Bertrand, *Le clair de lune, Les lavandières, La gourde et le flageolet* (in der in Dijon erscheinenden Zeitung *Le provincial*)
1833 Montalembert, *Livre des pèlerins polonais* (Übersetzung eines polnischen Buches von Mickiewicz)
La Mennais, *Paroles d'un croyant*
1840 **Guérin, *Le centaure*** (in *Revue des deux mondes*)
1841 La Mennais, Une voix de prison
1842 **Bertrand, *Gaspard de la nuit***
1850 Houssaye, *Poésies complètes* (enthält auch Prosagedichte)
1854 Lefèvre-Deumier, *Le livre du promeneur ou les mois et les jours*
1855 Baudelaire, *Le crépuscule du soir* u. *La solitude* (in *Hommage à Denecourt...*)
1856 Barbey d'Aurevilly, *Trente-six ans*
1857 Barbey d'Aurevilly, *Deux rhythmes oubliés* (*Laocoon, Les yeux caméléons*)
1861 Baudelaire, *Poèmes en prose* (in *Revue fantaisiste*)
1862 **Guérin, *La bacchante*** (in der Ausgabe *Journal, lettres et poèmes*)
Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (20 Prosagedichte in *La Presse*)
1867 Walter, *Le livre de jade* (Anthologie von übersetzten chinesischen Gedichten)
1868 **Lautréamont, *Les chants de Maldoror, chant premier***
1869 **Baudelaire, *Petits poèmes en prose*** (in dem 4. Bd. der posthumen *Œuvres complètes*)
Lautréamont, *Les chants de Maldoror, chants I—VI* (inoffizielle Gesamtausgabe)
Barbey d'Aurevilly, *Deux rhythmes oubliés*
Barbey d'Aurevilly, *Le pacha, rhythme oublié*
1873 **Rimbaud, *Une saison en enfer***
Cros, *Fantaisies en prose* (in *Le coffret de santal*)

1874 **Lautréamont, *Les chants de Maldoror, chants I—VI*** (erste offizielle Gesamtausgabe)
Mallarmé, *Le démon de l'analogie* (in *Revue du monde nouveau*)
Mallarmé, *Le corbeau d'Edgar Poe* (in Prosa übersetzt)
Huysmans, *Le drageoir aux épices*
Mallarmé, Prosaübersetzung von *Mariana* von Tennyson (in der Zs. *La dernière mode*)
1878 Huysmans, *Bon jour, bon an* (in der Zs. *L'artiste*)
1880 Huysmans, *Croquis parisiens*
1881 Laforgue, *Tristesse de réverbère* (in der Zs. *La vie moderne*)
1883 Villiers de l'Isle-Adam, *Vox populi* und andere Prosagedichte (in *Contes cruels*)
Renan, *Prière sur l'Acropole* (in *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*)
1885 Laforgue, *Grande complainte de la ville de Paris* (in *Les complaintes*)
1886 **Rimbaud, *Les illuminations*** (unvollständig)
Verlaine, *Mémoires d'un veuf*
1887 Laforgue, *Moralités légendaires* (eingestreute Prosalyrik)
1888 Mallarmé, *Les poèmes d'Edgar Poe* (in Prosa übersetzt)
1889 Barbey d'Aurevilly, *Amaïdée, poème en prose* (im *Gil Blas*)
1890 Mikhaël, *Poèmes en prose* und *Fragments de prose* (in *Œuvres*, unter den letzteren nur einige Prosagedichte)
1891 **Mallarmé, *Pages*** (enthält auch Prosagedichte)
Rimbaud, *Les illuminations et autres illuminations* (in *Œuvres complètes*)
1892 Merrill, *Merveilles* (in der Zs. *Mercure de France*)
Gourmont, *Litanies de la rose*
Quasi, *Les petits poissons rouges dans leur bocal ou anatomie du poème en prose*
1893 Mallarmé, *Vers et prose* (enthält auch Prosagedichte)
Schwob, *Mimes*
Saint-Pol-Roux, *Les reposoirs de la procession, tome premier*
Gourmont, *Le fantôme*
Gourmont, *Fleur de jadis*
1894 **Schwob, *Le livre de Monelle***
Jarry, *Les minutes de sable, mémorial* (enthält auch Prosagedichte)
Louÿs, *Les chansons de Bilitis*
Gourmont, *Le château singulier*
1896 Schwob, *La croisade des enfants*
Proust, *Les plaisirs et les jours* (enthält auch Prosagedichte)
Gourmont, *Le pèlerin du silence*
Renard, *Histoires naturelles*
1897 **Mallarmé,** *Anecdotes ou poèmes* und andere Prosagedichte (in ***Divagations***)
Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1. Fassung, in der Zs. *Cosmopolis*)
Barbey d'Aurevilly, *Rhythmes oubliés*
Schwob, *L'étoile de bois*
1898 de Lautrec, *Poèmes en prose*
1901 Saint-Pol-Roux, *La rose et les épines du chemin (Les reposoirs de la procession I)*
1903 Laforgue, *Mélanges posthumes* (enthält auch Prosagedichte)
Verlaine, *Œuvres posthumes* (enthält auch Prosagedichte)
1904 Saint-Pol-Roux, *De la colombe au corbeau par le paon (Les reposoirs de la procession II)*
1907 Saint-Pol-Roux, *Les féeries intérieures (Les reposoirs de la procession III)*
Tailhade, *Poèmes en prose* (in *Poèmes élégiaques*)
1908 Cros, *Le collier de griffes* (enthält auch Prosagedichte)
Gourmont, *Choses anciennes*
1910 **Guérin, *Je retourne, mon ami, sur le chemin . . .*** (unter der Bezeichnung *Pages sans titre* in *La revue de Paris* veröffentlicht)
1911 Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (enthält auch einige Prosagedichte)

1913 **Rimbaud, *Les déserts de l'amour*** (in *Œuvres*)
1914 Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (2., endgültige Fassung)
1925 **Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon***
Bertrand, *Gaspard de la nuit* (erste mit dem Manuskript übereinstimmende Ausgabe)
Merrill, *Prose et vers, œuvres posthumes* (enthält auch Prosagedichte)

3. Lebenszeit und Herkunft der behandelten Autoren.

Charles-Louis de Secondat baron de La Brède et de Montesquieu, geb. 18. 1. 1689 in La Brède (bei Bordeau, Guyenne), gest. 10. 2. 1755 in Paris.

Constantin-François de Chassebœuf comte de Volney, geb. 3. 2. 1757 in Craon (Anjou), gest. 25. 4. 1820 in Paris.

Germaine Necker (Madame de Staël), geb. 26. 4. 1766 in Paris, gest. 13. 7. 1817 in Coppet; Großvater väterlicherseits stammt aus Brandenburg und wird in der Schweiz ansässig.

François-René de Chateaubriand, geb. 4. 9. 1768 in Saint-Malo (Bretagne), gest. 4. 7. 1848 in Paris; stammt aus einer bretonischen Familie.

Félicité de La Mennais (Lamennais), geb. 19. 6. 1782 in Saint-Malo (Bretagne), gest. 27. 2. 1854 in Paris.

Jules Lefèvre-Deumier, geb. 1799, gest. 1857.

Louis Bertrand (als Dichter gibt er sich den Vornamen Ludovic oder Aloysius), geb. 20. 4. 1807 in Ceva (Piemont), gest. 29. 4. 1841 in Paris an der Schwindsucht; Vater Lothringer, Mutter Italienerin, Jugend in Dijon (Burgund).

Jules Barbey d'Aurevilly, geb. 2. 11. 1808 in Saint-Sauveur-le-Vicomte (Normandie), gest. 23. 4. 1889 in Paris.

Charles de Montalembert, geb. 1810 in London, gest. 1870 in Paris.

Maurice de Guérin, geb. 4. 8. 1810 in dem Schloß von Cayla bei Alby (Languedoc), gest. 19. 7. 1839 in Cayla an der Schwindsucht; Familie stammt aus Cayla.

Arsène Houssaye (auch kurzweg Arsène genannt), geb. 1815 in Bruyère (Aisne), gest. 1896 (od. 1895?) in Paris.

Charles Baudelaire, geb. 9. 4. 1821 in Paris, gest. 31. 8. 1867 in Paris; Großvater Bauer in der Champagne.

Ernest Renan, geb. 27. 2. 1823 in Tréguier (Bretagne), gest. 2. 10. 1892 in Paris.

Auguste Villiers de l'Isle-Adam, geb. 7. 11. 1838 in Saint-Brieuc (Bretagne), gest. 18. 8. 1889 in Paris.

Stéphane Mallarmé, geb. 18. 3. 1842 in Paris, gest. 9. 9. 1898 in Valvins; elterliche Familie burgundischer, lothringischer und entfernt holländischer Herkunft.

Charles Cros, geb. 1. 10. 1842 in Fabrezan (bei Narbonne, Languedoc), gest. 1888 in Paris; Erfinder, Alkoholiker.

Paul Verlaine, geb. 30. 3. 1844 in Metz (Lothringen), gest. 8. 1. 1896 in Paris; väterliche Familie stammt aus den belgischen Ardennen, Alkoholiker.

Isidore Ducasse (Pseudonym le comte de Lautréamont), geb. 4. 4. 1846 in Montevideo (Uruguay), gest. 24. 11. 1870 in Paris an einem Fieber; Vater stammt aus Tarbes (Pyrenäen, Gascogne).

Charles-Marie-Georges Huysmans (gibt sich als Schriftsteller die Vornamen Joris-Karl), geb. 5. 2. 1848 in Paris, gest. 12. 5. 1907 in Paris; Vater holländischer Herkunft.

Judith Gautier (Mme Catulle Mendès, Pseudonym Judith Walter), geb. 1850 in Paris, gest. 1917; Tochter Théophile Gautiers.

Laurent Tailhade, geb. 16. 4. 1854 in Tarbes (Pyrenäen, Gascogne), gest. 2. 11. 1919 in Combs-la-Ville.

Arthur Rimbaud, geb. 20. 10. 1854 in Charleville (Ardennen), gest. 10. 11. 1891 in Marseille; Vater stammt aus der Franche-Comté, Mutter aus den Ardennen der Champagne.

Remy de Gourmont, geb. 4. 4. 1858 auf dem Schloß de la Motte in Bazoches-en-Houlme (Orne), gest. 27. 9. 1915 in Paris.

Jules Laforgue, geb. 16. 8. 1860 in Montevideo (Uruguay), gest. 20. 8. 1887 in Paris an der Schwindsucht; Vater stammt aus Tarbes (Pyrenäen, Gascogne), Mutter aus der Bretagne.

Paul Roux (Schriftstellername Saint-Pol-Roux), geb. 15. 1. 1861 in Saint-Henry (bei Marseille, Provence), lebt noch.

Stuart Merrill, geb. 1. 8. 1863 in Hampstead (Vereinigte Staaten v. Nordam.), gest. 1. 12. 1915 in Versailles; Jugend und Studien in Paris.

Jules Renard, geb. 22. 2. 1864 in Châlons-sur-Mayenne (Maine), gest. 21. 5. 1910 in Paris.

Georges-Ephraïm Michel (Schriftstellername Ephraïm Mikhaël), geb. 26. 6. 1866 in Toulouse (Languedoc), gest. 5. 5. 1890; jüdischer Abstammung.

Marcel Schwob, geb. 23. 8. 1867 in Chaville (Ile-de-France), gest. 26. 2. 1905 in Paris; stammt aus einer Familie von Rabbinern und Ärzten.

Pierre Louis (Schriftstellername Pierre Louÿs), geb. 10. 12. 1870 in Paris, gest. 1925.

Marcel Proust, geb. 10. 7. 1871 in Paris, gest. 18. 11. 1922 in Paris; Vater aus Chartres, jüdische Mutter.

Alfred Jarry, geb. 8. 9. 1873 in Laval (in dem an die Bretagne angrenzenden Teil des Maine), gest. 1. 11. 1907 in Paris an der Schwindsucht; Alkoholiker.

B. Bibliographie.

1. Allgemeine Bibliographien.

Ad. van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui, 1880—1900, morceaux choisis.* Paris, Mercure de France, 1900, seit der Auflage von 1906 in 2 Bänden: diese Anthologie enthält die beste Bibliographie der betreffenden Autoren, leider sind die bibliographischen Angaben über 1900 hinaus entweder nicht oder unvollständig ergänzt.

Catulle Mendès, *Rapport ... sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900...* Paris, Imprimerie nationale, 1902: enthält auch einen von Edmond Pilon zusammengestellten *dictionnaire bibliographique et critique.*

Hugo P. Thieme, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906.* Paris, Welter, 1907: ein Ergänzungsband führt bis 1914.

Gustave Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne, 1500—1900.* Paris, Hachette, 1909—12, 4 Bde.; nouvelle édition revue et augmentée, 1921, das ganze Werk in 1 Bd.

André Barre, *Bibliographie de la poésie symboliste* (thèse complémentaire pour le doctorat). Paris, Jouve, 1911.

Robert Federn, *Répertoire bibliographique de la littérature française des origines à nos jours.* Leipzig-Berlin, Volckmar, 1913.

Les livres de l'année 1922, ... 1923, ... 1924, ... 1925, usw. Cercle de la librairie, Bibliographie de la France; davon kommt jeweils das 1. Heft, *Belles lettres,* in Betracht.

Eugène Montfort (und Mitarbeiter), *Vingt-cinq ans de littérature française.* Paris, Librairie de France (Sant-Andrea, Marcerou et Cie), 1925, 2 Bde.: der 1. Bd. enthält eine *Bibliographie de la poésie.*

Hector Talvart et Joseph Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801—1925).* Paris, Aveline: 3-bändig geplant, seit 1925 angekündigt, leider noch nicht erschienen, verspricht nach dem vorliegenden Prospekt weitaus die beste Bibliographie zu werden.

F. Baldensperger et H. Girard, *Bibliographie romantique.* Paris, „Les Belles Lettres": noch nicht erschienen.

2. Allgemeine Darstellungen.

Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française.* Paris, Hachette, 1894: seitdem immer wieder neu bearbeitet und aufgelegt.

Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature.* London, Heinemann, 1899: enthalten in: Arthur Symons, *Studies in Two Literatures*, London, Secker, 1924.

Catulle Mendès, *Rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900... suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique...* Paris, Imprimerie nationale, 1902: wertvoll durch die zahlreichen Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken.

André Barre, *Le symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900.* Paris, Jouve, 1911: Pariser Doktorthese.

Fortunat Strowski, *Tableau de la littérature française au XIXe siècle.* Paris, Delaplane, 1912.

Hanns Heiss, *Wege der französischen Lyrik seit hundert Jahren, Zs. f. frz. u. engl. Unterr.*, 17, 1918.

Alfred Poizat, *Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel.* Paris, La Renaissance du Livre, 1919[1]; Paris, Bloud et Gay, 1924[2].

René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours).* Paris, Crès, 1922: seitdem mehrmals neu aufgelegt und vermehrt; die bis jetzt beste Darstellung der Literatur seit 1870.

Ch. Le Goffic, *La littérature française aux XIXe et XXe siècles.* Paris, Larousse, 1922.

Joseph Bédier et Paul Hazard (und Mitarbeiter), *Histoire de la littérature française illustrée.* Paris, Larousse, 1923/24, 2 Bde.

Henri Clouard, *La poésie française moderne des romantiques à nos jours.* Paris, Gauthier-Villars, 1924.

Fortunat Strowski, *Tableau de la littérature française au XIXe et au XXe siècles.* Paris, Delaplane, 1925.

Eugène Montfort (und Mitarbeiter), *Vingt-cinq ans de littérature française.* Paris, Librairie de France (Sant'Andrea, Marcerou et Cie), 1925, 2 Bde.

Otto Forst-Battaglia, *Die französische Literatur der Gegenwart, 1870/1924.* Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1925.

Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia.* Madrid, Caro Raggio, 1925: „creacionistisch" eingestellt.

Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme (1850—1900).* Paris, Colin, 1925.

Bernard Faÿ, *Panorama de la littérature contemporaine.* Paris, Kra, 1925.

Marcel Braunschvig, *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes (1850—1925).* Paris, Colin, 1926: ein Schulbuch.

John Charpentier, *Le symbolisme (suivi d'un florilège des meilleurs écrivains du symbolisme)*, in der von R. Lalou herausgeg. Serie *XIXe Siècle.* Paris, „Les Arts et le Livre", 1927.

Victor Klemperer, *Charakterzüge der französischen Lyrik*, in: *Neue Jahrbücher f. Wiss. u. Jugendb.*, III, 1927.

Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870—1925).* Paris, Larousse, 1927.

J. Haas, *Kurzgefaßte französische Literaturgeschichte*, IV. Bd.: *1820—1900.* Halle, Niemeyer, 1927.

H. Hatzfeld, *Die französische Lyrik*, in: NN..., *Frankreichkunde*, I. Teil. Frankfurt, Diesterweg, 1928.

Abry, Audic et Crouzet, *Histoire illustrée de la littérature française*, nouv. éd. revue et augmentée, allant jusqu'en 1926. Paris, Didier, 1928.

Victor Klemperer, *Die moderne französische Lyrik, Studie und erläuterte Texte.* Leipzig u. Berlin, Teubner: soll erst erscheinen.

3. Anthologien.

Ad. van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui, 1880—1900, morceaux choisis.* Paris, Mercure de France, 1900: seit der Aufl. von 1906 in 2 Bänden; die beste Anthologie für die betreffenden Autoren.

G. Walch, *Anthologie des poètes français contemporains.* Paris, Delagrave, 1906, 3 Bde. Dazu erschienen 2 Ergänzungen: *Poètes d'hier et d'aujourd'hui,* 1916 u. *Poètes nouveaux,* 1923.

Gauthier-Ferrières, *Anthologie des écrivains français contemporains.* Paris, Larousse, 1919, 2 Teile: *Poésie* u. *Prose.*

Anthologie de la nouvelle poésie française. Paris, Kra, 1924, vermehrte Aufl. 1926: ein guter Führer durch die moderne französische Lyrik, berücksichtigt auch die Prosagedichte; leider nennt der Verfasser seinen Namen nicht.

Ch.-M. des Granges, *Pages de littérature française, 1800—1920.* Paris, Hatier, 1926.

John Charpentier, *Le symbolisme (suivi d'un florilège des meilleurs écrivains du symbolisme),* in der von R. Lalou herausgeg. Serie *XIXe Siècle.* Paris, „Les Arts et le Livre", 1927.

Victor Klemperer, *Die moderne französische Lyrik, Studie und erläuterte Texte.* Leipzig u. Berlin, Teubner: soll erst erscheinen.

4. Literatur über die einzelnen Autoren.

Die folgende Zusammenstellung ist keine Kompilation der oben genannten Bibliographien, sondern eine Ergänzung dazu, insofern nur solche Werke verzeichnet werden, die darin nicht aufgeführt sind oder die wegen ihrer Qualität besonders zu nennen sind oder in denen die Prosagedichte oder das Leben der betreffenden Autoren besprochen werden.

Baudelaire

Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine.* 1883.

J.-K. Huysmans, *A rebours.* 1884: 14. Kap.

Wilh. Weigand, *Essays zur Psychologie der Dekadenz.* München, 1892.

Arthur S. Patterson, *L'influence d'Edgar Poe sur Ch. Baudelaire,* These. Grenoble, 1903.

G. Turquet-Milnes, *The influence of Baudelaire.* London, Constable, 1913.

Benedetto Croce, *Baudelaire,* in: *La Critica* v. 20. 3. 1919, wieder abgedruckt in: *Poesia e non poesia, note sulla letteratura europea del secolo decimonono.* Bari, Laterza, 1923.

Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire.* Paris, Crès (Genève, Georg), 1920: wohl das beste Buch über Baudelaire.

Eckart von Sydow, *Die Kultur der Dekadenz.* Dresden, Sibyllen-Verlag, 1921: vorzüglich.

Ernst Kahn, *Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire, ein Vergleich ihrer Weltanschauung und Kunstlehre.* Diss., Heidelberg, 1921.

Charles du Bos, *Approximations.* Paris, Plon, 1922: enthält einen guten Aufsatz über B.

Ernest Raynaud, *Ch. Baudelaire.* Paris, Garnier, 1922: enthält auch eine Bibliographie.

Pierre Flottes, *Baudelaire, l'homme et le poète.* Paris, Perrin, 1922.

Theodor Ostermann, *Die Ästhetik Baudelaires.* Diss., München, 1923: enthält auch eine Bibliographie.

Wilhelm Kalthoff, *Der Klassizismus Baudelaires.* Diss., Marburg, 1923.

Léon Lemonnier, *Baudelaire et Mallarmé,* in: *Grande revue* v. Juli 1923.

Paul Valéry, *Situation de Baudelaire.* Imprimerie de Monaco, 1924: wieder veröffentlicht a) in: *Revue de France* v. 15. 9. 1924, b) Paris, Lesage, 1924, c) als Introduction zu den *Fleurs du mal,* Paris, Payot, 1926: ein guter Essai über das Verhältnis Baudelaires zu Poe.

Albert Thibaudet, *Intérieurs.* Paris, Plon, 1924: gut.

Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français,* These. Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1924.

Paul Valéry, *Au sujet d'Euréka*, in: *Variété*. Paris, Nouvelle revue française, 1924: vorher veröffentlicht als Vorwort zu der Übersetzung von Poes *Euréka* durch Baudelaire, Helleu et Sergent, 1921.

Jacques Rivière, *Études*. Paris, Nouvelle revue française, 1925.

François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris, Plon, 1926.

Stanislas Fumet, *Notre Baudelaire, Le roseau d'or*. Paris, Plon, 1926.

Maurice Barrès, *La folie de Charles Baudelaire*. Paris, Ecrivains réunis, 1926.

Jacques Crépet: *Charles Baudelaire, Petits poëmes en prose (Le spleen de Paris), Le jeune enchanteur*, Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Paris, Conard, 1926: eine vorzügliche krit. Ausg.

René Lalou, *Vers une alchimie lyrique (Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire), avec un florilège de ces auteurs*, Coll. *Le XIXe Siècle*. Paris, „Les Arts et le Livre", 1927.

Jean Royère, *Baudelaire; Mystique de l'amour*. Paris, Champion, 1927.

A. S. Rhodes, *The influence of Poe on Baudelaire*, in: *The Romanic Review* v. Okt. bis Dez. 1927.

Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*. Paris, Flammarion, 1927.

Léon Daudet, *Écrivains et artistes*, 2. Bd. Paris, éd. du Capitole, 1928.

Victor Klemperer, *Pythische Lyrik*, in: *Deutsch-französische Rundschau* v. Nov. 1928.

Christian Rimestad, *Baudelaire*. København, Gyldendalske Boghandel (von L. Maury in *La nouvelle revue française* v. Juli 1927 besprochen).

Bertrand

Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, 1807—1841, une vie romantique, étude biographique d'après des documents inédits*. Paris, Libr. anc. H. Champion, 1926: enthält eine gute Bibliographie, zu der nur folgende Bemerkungen und Ergänzungen nötig sind:

Der Aufsatz des Herausgebers des *Gaspard*, Sainte-Beuve, ist wichtig;

Baudelaire, Vorwort zu den *Petits poèmes en prose*, 1869;

Huysmans, *A rebours*, 1884, 14. Kap;

Bédier et Hazard, ... (s. o.);

André Breton, *Les pas perdus*. Paris, Nouvelle revue française, 1924;

Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, Œuvres poétiques, La volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes. Paris, Libr. anc. H. Champion, 1926;

René Lalou, *Vers une alchimie lyrique (Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire), avec un florilège de ces auteurs*, Coll. *Le XIXe Siècle*. Paris, „Les Arts et le Livre", 1927;

Alphonse Séché et Jules Bertaut, *La passion romantique*. Paris, Charpentier, 1927;

Gustave Cohen, *Aloysius Bertrand*, in: *Les nouv. litt.* v. 26. 11. 1927.

Wichtig sind die Anmerkungen von Bertrand Guégan in folgenden von ihm besorgten Ausgaben:

Aloysius Bertrand, *Le keepsake fantastique*. Paris, La Sirène, 1923;

Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur*. Paris, Payot, 1925.

Chateaubriand

Joseph Bédier, *Chateaubriand en Amérique, vérité et fiction*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1899 u. 1900.

Gilbert Chinard, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*. Paris, Hachette, 1918: enthält auch eine Bibliographie.

Gilbert Chinard, *Chateaubriand, Les Natchez, livres I et II. Contribution à l'étude des sources de Chateaubriand*, in: *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 7, Jan. 1919.

Cros

NN... (Verlaine), *Les hommes d'aujourd'hui*. Paris, Vanier.

Laurent Tailhade, *Le symbolisme, souvenirs et portraits* (Wien, Bibliothèque Rhombus).

Guérin

Ernest Zyromski, *Maurice de Guérin*. Paris, Colin, 1921: enthält auch eine Bibliographie (S. 25—27).

Huysmans

Henri Bachelin, *J.-K. Huysmans, du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*. Paris, Perrin, 1926.

Léon Deffoux et Pierre Dufay, *Anthologie du pastiche*. Paris, Crès, 1926, 1. Bd.

Jarry

André Breton, *Les pas perdus*. Paris, Nouvelle revue française, 1924.

Pierre Mac Orlan, *Alfred Jarry*, in: Montfort, ... (s. o.), 2. Bd.

G. de Torre, ... (s. o.).

Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*. Paris, Grasset, 1928.

Albert Thibaudet, *Réflexions: Le retour d'Ubu*, in: *La nouvelle revue française* v. Juni 1928.

Laurent Tailhade, *Le symbolisme, souvenirs et portraits* (Wien, Bibliothèque Rhombus).

Laforgue

Arthur Symons, ... (s. o.).

François Ruchon, *Jules Laforgue (1860—1887), sa vie, son œuvre*. Genève, Ciana, 1924: Doktorthese; enthält auch eine ausführl. Bibliographie.

G. et A. Guillot Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*. Collection du Comité France-Amérique de Montévidéo. Montévidéo, 1925: in französischer Sprache.

Jacques Nanteuil, *L'inquiétude religieuse et les poètes d'aujourd'hui (Jules Laforgue, Albert Samain, Charles Guérin, Francis Jammes)*. Paris, Bloud et Gay, 1925.

Frédéric Lefèvre, *Paul Claudel II: Jules Laforgue ou le symbole du symbolisme*, in: *Revue des jeunes* v. 25. 1. 1926.

Lamennais

Ernest Renan, *M. de Lamennais*, in: *Essais de morale et de critique*. Paris, Lévy, 1859.

F. Duine, *Lamennais*. Paris, Garnier, 1922.

Lautréamont

Die allgemeinen Bibliographien (mit Ausnahme von Barre) enthalten noch nichts über Lautréamont.

Le cas Lautréamont, Le disque vert. Paris, van den Berg, 1925: das Ergebnis einer „enquête", enthält auch Auszüge aus früheren Aufsätzen sowie eine (gute) Bibliographie, zu der folgende Ergänzungen nötig sind:

Rubén Darío, *Los raros*. Barcelona, Maucci, (1893[1]) 1905[2]: gut;

Gervasio et Alvaro Guillot Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*. Collection du Comité France-Amérique de Montévidéo. Montévidéo, 1925: in französischer Sprache verfaßt, von Valery Larbaud in *La nouvelle revue française* v. Jan. 1926 besprochen, wichtige biogr. Nachforschungen und eine gute Studie über das Werk;

Forst-Battaglia, ... (s. o.);

G. de Torre, ... (s. o.);

E. R. Curtius, *Indezente und laszive Bücher*, in: *Die literarische Welt* v. 16. u. 23. 4. 1926;

Antonio Rodríguez Varela, *Lautréamont y el satanismo*, in: *La Cruz del Sur* (Montevideo) v. Nov. bis Dez. 1926 (dieselbe Nr. enthält auch einen Bericht über einen Vortrag, den G. Jean Aubry über L. u. Laforgue in Montevideo gehalten hat);

Philippe Soupault: *Œuvres complètes du comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), Les chants de Maldoror-Poésies-Correspondance*, étude, commentaires et notes par Philippe Soupault. Paris, Au Sans Pareil, 1927;

J. Charpentier, ... (s. o.);

Franz Rauhut, *Zwei Bücher über Lautréamont* (*Le cas Lautréamont* u. Guillot Muñoz), in: *Die neueren Sprachen* v. 1927, S. 316—18;

Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, *Lautréamont envers et contre tout, à propos d'une réédition*, 1927;

Philippe Soupault, *Lautréamont*. Paris, Les Cahiers libres, 1927;

Victor Klemperer, *Pythische Lyrik*, in: *Deutsch-Französische Rundschau* v. Nov. 1928.

Mallarmé

(nur Literatur über seine Prosagedichte und sein Leben)

J.-K. Huysmans, *A rebours*. 1884: 14. Kap.

Charles Maurras, Artikel über *Divagations*, 1897, abgedruckt in: *Barbarie et poésie*. Paris, Nouv. libr. nat., 1925.

Arthur Symons, ... (s. o.).

Barre, ... (s. o.).

Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé, étude littéraire*. Paris, Nouvelle revue française, 1912[1], 1926[2]: das Beste über M.

Paul Valéry u. Guy Lavaud, *Controverse sur un poème de Mallarmé*, in: *Les Marges* v. 15. 2. 1920.

Jean Royère, *La poésie de Mallarmé*. Paris, Émile-Paul, 1920.

Léon Lemonnier, *Baudelaire et Mallarmé*, in: *Grande revue* v. Juli 1923.

Paul Valéry, *Fragments sur Mallarmé*. Paris, Davis, 1924: enthält *Stéphane Mallarmé*, *Le Coup de Dés* u. *Dernière visite à Mallarmé*; bereits erschienen in: *La nouvelle revue française*, *Le Gaulois*, *Les nouvelles littéraires*, das letzte der 3 Fragmente in: *Les Marges* v. 15. 2. 1920 (s. o.).

Leo Spitzer, *Zu Charles Péguy's Stil*, in: *Vom Geiste neuer Literaturforschung, Festschrift für Oskar Walzel*. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsanstalt Athenaion, 1924.

Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, These. Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1924.

Pierre Lièvre, *L'évolution de la langue et du style*, in: Montfort, ... (s. o.), 1. Bd.

Antonio Marichalar, *Igitur*, in: *Revista de Occidente* v. Dez. 1925, S. 380—89.

Henri Bremond, *La poésie pure*, avec *Un débat sur la poésie* par Robert de Souza. Paris, Grasset, 1926.

E. R. Curtius, *Indezente und laszive Bücher*, in: *Die literarische Welt* v. 16. 4. 1926.

La nouvelle revue française, Nr. v. Nov. 1926 ist M. gewidmet: von den Aufsätzen über M. sind hier zu nennen: Geneviève Bonniot-Mallarmé, *Mallarmé par sa fille*; Paul Claudel, *La catastrophe d'Igitur*; Albert Thibaudet, *Epilogue à la Poésie de Stéphane Mallarmé*.

André Gide, *Si le grain ne meurt*. Paris, Nouvelle revue française, 1926: der Abschnitt über die *mardis* ist schon in *La nouvelle revue française* v. Jan. 1924 erschienen.

Franz Rauhut, *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*. Marburg, Elwert, 1926.

Jean Royère, *Mallarmé*, in: *Le manuscrit autographe* v. März bis April 1927.

Paul Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, in: *La revue de Paris* v. 1. 4. 1927, wieder abgedruckt in:

Jean Royère, *Stéphane Mallarmé*, précédé d'une lettre sur Mallarmé de Paul Valéry. Paris, Kra, 1927.

Victor Klemperer, *«Victorieusement fui...» (zur Bewertung Mallarmés)*, in: GRM, 15, 1927.

Albert Thibaudet, *La rareté et le dehors*, in: *La nouvelle revue française* v. Aug. 1927.

André Fontainas, *De Mallarmé à Valéry (lettres et souvenirs inédits)*, in: *Revue de France* v. 15. 9. 1927.

H. Petriconi, *Góngora und Darío*, in: *Die neueren Sprachen*, 1927.

Albert Thibaudet, *Mallarmé en Angleterre et en Allemagne*, in: *La nouvelle revue française* v. Jan. 1928.

André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry, notes d'un témoin, 1894—1922.* 1928.

Franz Nobiling, *Eine Stelle aus Mallarmés Divagation: Déclaration foraine*, in: *Herrigs Archiv*, 1928.

Victor Klemperer, *Pythische Lyrik*, in: *Deutsch-Französische Rundschau* v. Nov. 1928.

Léon-Paul Fargue, *La classe de Mallarmé*: soll in *La nouvelle revue française* erscheinen.

Mikhaël

Marcel Coulon, *Le symbolisme d'Ephraïm Mikhaël*, in: *Mercure de France* v. 1. 2. 1913 (S. 476—500).

R. de Gourmont, *Le IIme livre des masques.* Paris, Mercure de France, 1924[12].

Marcel Coulon, *Témoignages, 3e série.* Paris, Mercure de France: enthält auch einen Aufsatz über M.

Proust

Léon Daudet, *Salons et journaux*, 1917.

Charles du Bos, *Approximations.* Paris, Plon, 1922.

La nouvelle revue française, Nr. v. Jan. 1923: ist P. gewidmet, enthält auch eine Bibliographie.

NN..., *Marcel Proust, an English tribute.* Aufsätze von 20 engl. Schriftstellern, herausgeg. v. Scott Moncrieff. London, Chatto u. Windus, 1923.

Benjamin Crémieux, *XXe siècle, 1ère série.* Paris, Nouvelle revue française, 1924.

Guy de Pourtalès, *De Hamlet à Swann.* Paris, Nouvelle revue française, 1924.

Jacques Rivière, *Marcel Proust.* Imprimerie de Monaco, 1924.

Edmond Jaloux, *‚Les Plaisirs et les Jours', par Marcel Proust*, in: *Les nouvelles littéraires* v. 11. 10. 1924.

Paul Valéry, *Variété.* Paris, Nouvelle revue française, 1924.

E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa.* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1925.

Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre.* Paris, Kra, 1925.

André Germain, *De Proust à Dada.* Paris, Kra, 1925.

Louis de Robert, *Comment débuta Marcel Proust.* Paris, Nouvelle revue française, 1925.

E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust.* Paris, Flammarion, 1925.

Auguste Laget, *Le roman d'une vocation: Marcel Proust.* Marseille, Editions des Cahiers du Sud, 1925.

Georges Gabory, *Essai sur Marcel Proust.* Paris, Le Livre, 1926.

J. Benoist-Méchin, *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust.* Paris, Kra, 1926.

René Lalou, *Défense de l'homme.* Paris, Kra, 1926.

NN..., *Marcel Proust.* Collection *Les contemporains.* Paris, éd. du Capitole, 1926 (Luxusausg.): enthält Aufsätze von verschiedenen Autoren über P., darunter: Benjamin Crémieux, *Notes sur les Plaisirs et les Jours.*

Ramon Fernandez, *Messages.* Paris, Nouvelle revue française, 1926.

Robert Dreyfus, *Marcel Proust à 17 ans.* Paris, Kra, 1926.

Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust, accompagnés de lettres inédites.* Paris, Grasset, 1926.

Paul Cohen-Portheim, *Marcel Proust*, in: *Die neue Bücher-Schau*, Jahrgang 1926/27.

NN..., *Chroniques: Marcel Proust.* Paris, Nouvelle revue française, 1927.

Paul Souday, *Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry*, 3 Bde. Paris, Kra, 1927.

Charles du Bos, *Approximations, 2e série.* Coll. *Essais et Critique.* Paris, Crès, 1927.

Erich Auerbach, *Marcel Proust: Der Roman von der verlorenen Zeit*, in: *Die neueren Sprachen* v. Jan. bis Febr. 1927.

Les Cahiers Marcel Proust, coll. publiée sous la direction de Ramon Fernandez, Paris, Nouvelle revue française: erschienen sind: 1. NN..., *Hommage à Marcel Proust*, 1927; 2. Charles Daudet, *Répertoire des personnages d'‚A la recherche du temps perdu'*, 1928; 3. *Morceaux choisis* de Marcel Proust, 1928; angekündigt sind: 4. Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*; 5. G. de Silva Ramos, *Bibliographie Proustienne.*

Leo Spitzer, *Stilstudien: II. Stilsprachen.* München, Hueber, 1928.

NN..., *Hommage à Marcel Proust*, Sondernummer der Zs. *Le rouge et le noir*, 1928 (od. früher?).

Léon Pierre-Quint, *Le mystère et le comique chez Proust.* Paris, Kra, 1928.

Léon Pierre-Quint, *Comment travaillait Marcel Proust.* 1928.

René Groos, *Esquisses: Charles Maurras poète, Marcel Proust, Bernard Shaw*, „Coll. Jeux et Travaux", 1928.

Etienne Burnet, *Essences (Paul Valéry et l'unité de l'esprit — Proust et le bergsonisme — Montherlant et les mystères).* Paris, Seheur, 1928.

Siegfr. Freiberg, *Das Erlebnis Prousts*, in: *Deutsch-Französische Rundschau* v. März 1928.

Raphaël Cor, *Marcel Proust ou l'indépendant, réflexions sur le «Temps retrouvé»*, in: *Mercure de France* v. 15. 5. 1928.

Raphaël Cor, *Un romancier de la vertu et un peintre du vice: Charles Dickens et Marcel Proust.* Paris, éd. du Capitole, 1928.

Ramon Fernandez, *Note sur l'esthétique de Proust*, in: *La nouvelle revue française* v. Aug. 1928.

Benjamin Crémieux, *Du côté de Marcel Proust.* Paris, éd. Lemarget, 1928.

Henri Bonnet, *Deux études sur Marcel Proust.* Paris, „Le rouge et le noir".

Renan

Paul Michaelis, *Philosophie und Dichtung bei Ernest Renan.* Diss., Greifswald, 1913.

Walther Küchler, *Ernest Renan, der Dichter und der Mensch.* Gotha, Perthes, 1921: enthält auch Literaturangaben.

Rimbaud

Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud.* Paris, Plon, 1926: enthält eine gute, weil nur das Wichtige aufführende Bibliographie, zu der folgende Ergänzungen nötig sind:

Arthur Symons, ... (s. o.);

Benedetto Croce, *Postille (Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud; La ragione della voga letteraria del Rimbaud; Il Rimbaud come acquisitore di anime alla chiesa cattolica)*, in: *La Critica* v. 20. 7. 1918;

Anton Bumiller, *Jean-Arthur Rimbaud. 1854—1891. Seine Welt und seine Kunst.* Diss., Marburg, 1920;

Hans Jakob, *Das Leben des Dichters Jean-Arthur Rimbaud.* München, Recht, 1921;

Stefan Zweig und K. L. Ammer, *Arthur Rimbaud, Leben und Dichtung.* Leipzig, Insel-Verlag, 1921;

Francesco Flora, *Dal romanticismo al futurismo.* Piacenza, Porta, 1921;

Walther Küchler, *Jean-Arthur Rimbaud*, in: *Die neueren Sprachen* v. März bis Mai 1922;
Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, These. Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1924;
Forst-Battaglia,... (s. o.);
G. de Torre,... (s. o.);
B. Faÿ,... (s. o.);
Philippe Soupault, *A la recherche de Rimbaud*, in: *La revue nouvelle* v. Febr. 1926;
Frédéric Lefèvre, *Paul Claudel: Arthur Rimbaud*, in: *Revue des jeunes* v. 25. 2. u. 10.—25. 3. 1926; wieder gedruckt in: Frédéric Lefèvre, *Les sources de Paul Claudel*. Paris, Lemercier, 1927;
E. R. Curtius, *Indezente und laszive Bücher*, in: *Die literarische Welt* v. 16. u. 23. 4. 1926;
Ernest Delahaye, *Les illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*. Paris, Messein, 1927;
Georges Izambard: *Arthur Rimbaud, A Douai et à Charleville, lettres et écrits inédits*, commentés par Georges Izambard. Paris, Kra, 1927;
Paul Zech, *Jean-Arthur Rimbaud*. Leipzig 1927;
Jean-Marie Carré, *Un article inconnu de Rimbaud sur son voyage en Abyssinie*, in: *Mercure de France* v. 15. 12. 1927;
Monda et Montel, *Bibliographie des œuvres d'A. Rimbaud*. 1928;
Leo Spitzer, *Stilstudien: II. Stilsprachen*. München, Hueber, 1928;
J.-M. Carré, *Les deux Rimbaud*. 1928;
Lucien Hubert, *Deux Ardennais: Hippolyte Taine, Arthur Rimbaud*. Paris, Messein, 1928;
Henri Strentz, *Arthur Rimbaud (Coll. des célébrités contemporaines)*. Paris, Le Carnet critique, 1928;
Roland de Réneville, *Le royaume de Rimbaud*, in: *Les Cahiers du Sud* (Marseille) v. Juni 1928;
Victor Klemperer, *Pythische Lyrik*, in: *Deutsch-Französische Rundschau* v. Nov. 1928.
Das Beste über R. ist:
Marcel Coulon, *Le problème de Rimbaud, poète maudit*. Nîmes, Gomès, 1923;
Marcel Coulon, *Au cœur de Verlaine et de Rimbaud*. Paris, „Le Livre", 1925.

Saint-Pol-Roux

R. de Gourmont, *Le livre des masques*. Paris, Mercure de France, 1896.
André Breton, *Manifeste du surréalisme*. Paris, Kra, 1924.
Edouard Schneider, *Saint-Pol-Roux*, in: Montfort, ... (s. o.), 2. Bd.
Rubén Darío, *Letras* (8. Bd. der Gesamtausgabe).

Schwob

Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*. Paris, Grasset, 1927.

Villiers de l'Isle-Adam

Arthur Symons, ... (s. o.).
Alexis von Kraemer, *Villiers de l'Isle-Adam, En literaturhistorisk Studie*, Akademisk Afhandling. Helsingfors, 1900.
E. de Rougemont, *Villiers de l'Isle-Adam, biographie et bibliographie*. Paris, Mercure de France, 1909[1], 1910[2].
Wilhelm Demant, *Die Elemente der Epik Villiers de l'Isle-Adams*. Diss., Bonn, 1916: enthält auch eine Bibliographie.
Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, These. Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1924.

Universität München Bibliothek Romanisches Seminar

Nachträgliche Bemerkung zu S. 52:

Eine Theorie der Dichtung des „entfesselten Unbewußten" findet sich übrigens bereits in den *Fragmenten* von Novalis: „...Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben." (Zitiert nach: Maurice Maeterlinck, *Gedichte*, verdeutscht v. K. L. Ammer u. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena, Diederichs, 1906, S. 68.)

Grundriß der romanischen Philologie. Unter Mitwirkung hervorragender Gelehrter begründet von Gustav Gröber. Der Grundriß wird in einer „Neuen Folge", in der zunächst die literaturgeschichtlichen Darstellungen von Band II der ersten Auflage neubearbeitet werden, erscheinen. Neue Bände sollen die Literaturgeschichte bis zur Neuzeit fortführen. Jeder Band ist abgeschlossen und einzeln käuflich. Es liegt vor:

Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance. Von Heinrich Morf. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Groß-Oktav. VIII, 268 Seiten. 1914 (Grundriß der romanischen Philologie, Neue Folge 4.) RM. 5.—, geb. RM. 6.—.

Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen. Von Friedrich Diez. Fünfte Ausgabe, mit einem Anhang von August Scheler. Groß-Oktav. XXVI, 866 Seiten. 1887. RM. 27.—.

Aus Dichtung und Sprache der Romanen. Vorträge und Skizzen. Von Heinrich Morf.

1. Reihe. Oktav. XI, 540 Seiten. Anastatischer Nachdruck. 1922. RM. 4.—, geb. RM. 5.—.
2. Reihe. Oktav. XI, 387 Seiten. 1911. Vergriffen.
3. Reihe. Oktav. XIII, 421 Seiten. 1922. RM. 4.—, geb. 5.—.

Grammatik der romanischen Sprachen. Von Friedrich Diez. Drei Teile in einem Bande. Fünfte Auflage, zweite Ausgabe. Groß-Oktav. XIX, 1134 Seiten. 1889. RM. 35.—. Anhang dazu: Romanische Wortschöpfung. Groß-Oktav. XIII, 98 Seiten. 1875. RM. 3.—.

Le Roman de Renart. Publié par Ernest Martin.

I. vol. prem. partie du texte: l'ancienne collection des branches. 8°. XXVII. 484 S. 1882. RM. 10.—

II. vol. seconde partie du texte: les branches additionnelles. 8°. 380 S. 1885. RM. 8.—

III. vol. Les Variantes. 8°. VIII, 611 S. 1887. Vergriffen.

— Observations sur le Roman de Renart, suivies d'une table alphabétique des noms propres. Supplément à l'édition du Roman de Renart par Ernest Martin. 8°. 121 S. 1888. RM. 3.50

Studien zu dem Roman de Renart und dem Reinhart Fuchs. Von Dr. Hermann Büttner.

I. Heft: Die Überlieferung des Roman de Renart und die Handschrift. O. 8°. VI, 229 S. 1891. RM. 5.00

II. Heft: Der Reinhart Fuchs und seine französische Quelle. 8°. VI, 123 S. 1891. RM. 2.50

Unser Fachkatalog „Sprachwissenschaft" wird auf Verlangen unter Bezugnahme auf diese Anzeige kostenlos übersandt.

Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10, Genthinerstr. 38